

Kirchenmusikalisches Jahrbuch

Allgemeiner Cäcilien-Verband für die Länder der Deutschen Sprache, Görres-Gesellschaft, ...



Verlag der kirchlichen Musikschule in Regensburg.



Die Beschäftigung mit der Vergangenheit, das Zurückgehen in dieselbe, hat nicht bloß einen überaus großen Reiz, es bringt auch geistigen Nutzen, stählt den Muth und erweckt die Thatkraft, wenn man beobachtet, wie Großes und Herrliches geschaffen wurde, und wie unser Denken, Empfinden, Wollen und Handeln mehr oder weniger nur Copie und Abklatsch dessen ist, was schon vor uns gedacht und ausgeführt wurde.

Schreiber dieser Zeilen hat einen unüberwindlichen Zug, eine unauslöschliche Neigung nach den Kunstschätzen des glorreichen Mittelalters. Es gab damals so fleißige Leute, die ohne öffentliche Anerkennung zu beanspruchen, zu suchen und zu erhalten, selbstlos Gott, der Kirche und der Kunst zu Liebe arbeiteten und sich nicht darum kümmerten, ob man sie preise, rühme und ihre Namen der Nachwelt überliefere; welche Titel, Ehren und Reichthum nicht suchten und erstrebten, und wenn sie dieselben als Lohn ihrer Thätigkeit erhielten, in ihnen nur neue Quellen und Veranlassungen zu erhöhter und noch mehr gesegneter Thätigkeit erblickten.

Einen solchen Mann stelle ich heuer den Lesern des C. K. als Muster vor in der Person des Christoph Plantin, geb. 1514 bei Tours, gest. 1589 zu Antwerpen. Von armen Eltern stammend, erlernte er in Paris das Buchbinderhandwerk, später in Caen die Anfangsgründe der Buchdruckerkunst und errichtete in unscheinbarem Maßstabe 1555 zu Antwerpen eine Druckerei, welche bald von sich reden machte, so daß sein Haus der Sammelplatz der Gelehrten und Künstler wurde. Seine Werkstätte war im 16. Jahrh. als das achte Weltwunder gepriesen, im Jahre 1576 arbeiteten schon 17 Pressen und der Musikbibliograph wird mit Bewunderung und Staunen die prachtvollen Ausgaben der Choralbücher, die Unzahl von Kompositionen der berühmtesten Meister des Mittelalters, welche aus dieser Offizin hervorgingen, betrachten, nicht ohne Schmerz bei der Beobachtung, daß unsere Typographen trotz des 19. Jahrhunderts Plantin's Musikdrucke nicht übertreffen. Heute noch sieht der Reisende in Antwerpen die Druckerei Plantin's, — denn das Haus sammt den Geschäftsräumen wurde drei Jahrhunderte hindurch im alten Zustande bewahrt und im Jahre 1875 von der Stadt angekauft, — Alles so geordnet, als werde die Arbeit morgen wieder aufgenommen. In diesem „Musée Plantin“ ist es denn die Devise „Labore et constantia“, die der Unterzeichnete schon im C. K. 1879 sich aneignete und die Plantin's Wahlspruch bildete, durch den er sich zu neuen Arbeiten und Mühen begeisterte.

„Arbeit und Beharrlichkeit“ kostete bisher die Durchführung des Planes, in Regensburg eine kirchliche Musikschule zu gründen; die beiden Eigenschaften dürfen nicht mangeln, um das Begonnene zu festigen und sicher dauernd zu gestalten.

Der C. K. dient seit 5 Jahren diesem Zwecke und die Einnahmen für den sechsten Jahrgang sollen wieder ein Scherflein zum Ausbau des Unternehmens beitragen, dessen Entstehen und Gedeihen bisher durch die Opferwilligkeit so vieler Verehrer der heiligen Cäcilia und den sichtbaren Segen des Himmels ermöglicht wurde.

Der Unterzeichnete hat schon am 15. Juni 1880 im Vereinsorgan des deutschen Cäc.-Ver. (Fl. Bl. von Dr. Franz Witt) angekündigt, daß er in der Lage sei, vom Anlehen der kirchl. Musikschule, das im Jahre 1876 durch Schuldscheine à 10 M. mit 4% Zinsen gemacht wurde, jährl. zehn (statt der planmäßigen fünf) Serien ziehen zu lassen, und hat dieses Versprechen auch gehalten.

Es sind am 1. Sept. 1880 nachstehende Serien (jede zu 100 Nummern á 10 M.) in üblicher Weise unter Beisein dreier Zeugen durch einen Solosopranisten des Domchores gezogen worden:

17, 38, 45, 37, 15, 43, 33, 23, 53, 41.

Von den 60 im Jahre 1876 eingelegten Serien á 1000 M. wurden seit 1877 je 5 gezogen, und entweder ausbezahlt oder umgetauscht. Nach 5 Ziehungen sind also noch 35 Serien vorhanden, welche bis zum Jahre 1883 zum Vorschein kommen müssen.

Der Unterzeichnete hat seit drei Jahren an die Besitzer von gezogenen Anlehensscheinen die Bitte gestellt: a) Dieselben einzusenden, um Kapital und treffenden Zins in Empfang zu nehmen, oder sie mit anderen noch nicht verkauften Serien zu vertauschen, b) Anlehensscheine nicht einzusenden und etwa durch Correspondenzkarte oder stillschwei-

gend das Kapital von je 10 ℳ. nebst Zinsen zu schenken oder wenigstens auf die Zinsen zu verzichten, c) statt des Kapitals von je 10 ℳ. 10 Ex. vom Cäcilienkalender für 1881 an Zahlungsstatt anzunehmen.

Diese Vorschläge, beziehungsweise höflichen Bitten erlaubt sich der Unterzeichnete auch heuer wieder zu wiederholen, mit Hinweglassung der zweiten Modalität unter a, nämlich den Umtausch gegen neue Serien.

Wer aber aus den „Doppelziehungen" und aus der Unterlassung des „Umtausches" gezogener Serien gegen nicht belegte den Schluß ziehen würde, daß Geld genug vorhanden sei, daß also Schenkungen, Verzicht auf Zinsen und fernere thätige Unterstützung der kirchl. Musikschule in Regensburg unnöthig und überflüßig geworden, würde sich recht sehr täuschen! Warum aber dennoch dieses Manöver!? 1) Weil im Laufe der Jahre die Zinsen immer wachsen und eventuell ihretwegen neue Schulden gemacht werden müßten. Wer z. B. im Jahre 1876 100 ℳ. lieh, erhält im Jahre 1880 schon 16 ℳ. an Zinsen, im Jahre 1888 würden für den Besitzer eines 10 Markanlehensscheines bereits 4 ℳ. 80 ₰ erwachsen u. s. w. Davor habe ich Furcht! Da ich nicht sicher bin, wie Viele die Zinsen schenken, darum trachte ich die Angelegenheit so rasch als möglich abzuwickeln, bitte aber fortwährend dringend und inständig um die verhältnißmäßig kleinen Opfer der Einzelnen, also um den Verzicht auf Zinsen, wodurch der Sache der kirchl. Musikschule jährlich größere Nachtheile erspart werden, beziehungsweise größere Vortheile zu Gute kommen. Der zweite Grund liegt in der Erwägung, daß durch den Umtausch der Anlehensloose in den letzteren Jahren mehr zu zahlen sein würde, als der Unterzeichnete aufzutreiben in der Lage wäre. Mehr als 4000 ℳ. jährlich Auszahlung würden ihn zu Hypothekschulden zwingen, und deren hat er schon genug!

Der dritte und der Hauptgrund aber liegt in dem Wunsche des Unterzeichneten, sobald als möglich die „Zukunft der kirchl. Musikschule in Regensburg" definitiv und testamentarisch ordnen zu können. Bisher sind alle Mobilien und Immobilien im Schätzungswerthe von 93000 ℳ. auf seinem Namen notariell verbrieft; dieses Risico möchte er von sich entfernen und so lange er gesund, kräftig und arbeitslustig ist, erreichen, daß der ganze Besitz als **„kirchliche Stiftung"** mit einem durch die Statuten zu bestimmenden Verwaltungsrath die obrigkeitliche Sanction und mit ihr Corporationsrechte erhalte. Diesen Plan glücklich durchzuführen, bedürfen wir aber immer noch der freundlichen und werkthätigen Unterstützung der bisherigen und neuer Gönner und Wohlthäter, dann ist im Jahre 1883 die Zeit gekommen, die bisher an einer Person haftenden Eigenthumsrechte, Lasten, Sorgen 2c. auf eine „kirchliche Stiftung" zu übertragen.

Hiemit glaube ich alle falschen Vermuthungen, Befürchtungen u. s. w. über meine Pläne und Wünsche in der Wurzel abgeschnitten zu haben, und lade heute wie immer alle wahren Freunde und Förderer der kath. Kirchenmusik höflichst ein, mit eigenen Augen zu sehen, was seit sechs Jahren durch den Segen Gottes, die Opferwilligkeit der geistlichen Lehrer an der Musikschule in Regensburg und die Unterstützung vertrauender und großherziger Freunde entstanden ist und besteht. —

Das Resultat der „Doppelziehung" für 1880 ist gerade kein ungünstiges zu nennen. Von den 10 Serien sind Nr. 15 und 17 an Private auszuzahlen und theilweise (meist ohne Zinsforderung) schon eingelöst; Nr. 23, 33 und 38 gehörten der Kasse des allgem. deutschen Cäc.-Ver. und wurden sammt den treffenden Zinsen mit 3252 ℳ. 80 ₰ an den Vereinskassier H. Carl Pustet zurückbezahlt, die übrigen 5 Serien waren nicht belegt. Da soll nun der Cäc. Kal. darauf helfen, sonst gibt's neue Schulden!



Vielleicht findet er heuer wieder seine früheren 5000 Abnehmer; im vorigen Jahre sind mir beinahe 1000 Ex. übrig geblieben. Wo lag die Schuld oder die Ursache?

Im Vorwort zum C. K. für 1880 hieß es S. IV: „Die Red. ist nicht unbekümmert um das Urtheil der öffentlichen Meinung über diese Neuerung (Ersatz des Calendarium's gegen eine Musikbeilage), und bittet dringend um Nachricht, ob dieselbe dem C. K. mehr Thüren verschließt als öffnet. Freilich wird sie selbst nach einigen Monaten die Erfahrung machen, möchte aber doch auf etwaige Unannehmlichkeiten vorbereitet sein." Nun, sie hat das Urtheil der öffentlichen Meinung erfahren, soweit es in politischen Blättern und musikal. Zeitungen zum Ausdruck kam und dasselbe lautete allgemein und rückhaltslos zustimmend und ermuthigend, in der Wirklichkeit aber hat der C. K. für 1880 nicht so viele Abnehmer gefunden, als alle seine früheren Collegen,*) und mehrere gute Freunde scheinen dießmal Recht zu haben, wenn sie schrieben und sagten: „Beim Alten bleiben." Auch die Red. gesteht, jede Neuerung rächt sich furchtbar, schon deßhalb, weil nach Mittheilungen Anderer gerade der Jahrgang 1880 einmal gelesen und dann beinahe für immer weggelegt worden ist, während die früheren wenn nicht täglich so öfters in der Woche zum Zwecke von Notirungen in die Hände fielen und dann mancher Artikel entweder aufmerksamer oder öfter wieder gelesen wurde.

Deßhalb bleibt's beim Alten und es ist heuer wieder das Kalendarium mit praktischen Tabellen für den Kirchenchor, Geschäftsnotizen und Stundenordnung nebst der Fortsetzung des alphabet. und Sachregisters, die wir der Güte des Hochw. H. Luypen verdanken (die erste Fortsetzung wurde im C. K. für 1879 als S. 49—52 gegeben) gedruckt worden, während den Freunden einer Musikbeilage die klassischen (50) Solfeggien von Aug. Bertalotti nebst einer Anleitung des Unterzeichneten, sie beim Gesangunterricht zu gebrauchen als Prämie gegen die geringe Einzahlung von 50 ₰ pro Ex. geboten werden. Eine Druckprobe nebst dem Bestellungsformular wolle der freundliche Leser auf der vorletzten und letzten Seite des heurigen C. K. einsehen. Diese Solfeggien sollen eine praktische, ich darf sagen unentbehrliche Vorschule für den polyphonen Kunstgesang sein, können aber nur den sich als Subscribenten des C. K. durch Benützung des gedruckten Formulars ausweisenden Bestellern in beliebiger Zahl (bei 12 Ex. auch 1 Freiex.) zu dem billigen Preise überlassen werden.

In Bezug auf die Verbreitung und Versendung des C. K. offerire ich jedes Ex. bei directer Bestellung und Vorauszahlnag zu 1 ℳ. 10 ₰ frankirt, bei Bestellung unter 10 Ex. sind für 2 oder 3 je 20 oder 30 ₰ Portogebühr beizulegen, bei 4—9 Ex. aber 50 ₰ für Francatur. Bei 10 Ex. sende ich franco, bei 20 franco mit 2 Freiex., bei 30 mit 3 ꝛc. Die früheren Jahrgänge 1876—1880 versende ich unter gleichen Bedingungen für 50 + 10 ₰ pro Ex.; bei Einsendung von vier Mark werden die sämmtlichen sechs Jahrgänge franco expedirt.

Der rühmlichst bekannte Künstler H. Historienmaler und k. k. Professor Joh. Klein in Wien überraschte den Unterzeichneten im Febr. 1880 mit dem pracht- und sinnvollen Titelblatt, das heuer zum Erstenmal den C. K. ziert; herzliches „Vergelt's Gott" für dieses werthvolle Geschenk!

Der Inhalt des wissenschaftlichen, belehrenden und unterhaltenden Theiles des C. K. für 1881 dürfte hinter seinen Vorgängern nicht zurückbleiben.

*) Der Reingewinn betrug heuer nur 362 ℳ; die Nachbestellungen auf frühere Jahrg. aber ergaben 584 ℳ!

Die Namen der HH. Walter Aut. und Selbst*) sind den bisherigen Lesern des C. K. schon auf's Beste bekannt. H. Mich. Haller tritt nun auch öffentlich als Vertheidiger der „alten Schule“ auf, und seine Stimme wird um so mehr Gewicht haben, da er selbst Komponist und Contrapunktiker sich nicht schämt noch in die „Schule der Alten“ zu gehen.

Diese und alle übrigen Artikel des C. K. sind ohne Honoraranspruch überlassen worden, wofür hiemit öffentlicher Dank abgestattet wird. In dem dankenswerthen und belehrenden Art. des H. H. Dr. Tratter über die Methode Galin-Paris-Chevé sind trotz zweimaliger Correcturen folgende Unrichtigkeiten stehen geblieben, die auch hier nur beschrieben werden können, da in der Setzerei (wie sich nachträglich herausstellte) die nöthigen Typen fehlten. Die Ziffer 7 S. 62, Syst. 5 und 8 soll nämlich von der linken zur rechten durchstrichen sein, nicht von der rechten zur linken; System 10 muß bei Des = 5 4 3 2 (statt 1) stehen.

Die Illustrationen des Kalenders sind an Ort und Stelle beschrieben mit Ausnahme der drei Bilder zu „Gereimtes und Ungereimtes“, die von Prof. Klein für die liturg. Bücher Pustet's komponirt wurden, der Darstellung des „Grafen auf der Jagd“ (Miniatur aus dem Roman Tristan, Manuscr. des 15. Jahrh. in der Bibl. zu Paris) und der komischen Illustration, die H. Domänenrath Baron von Aufseß zu entwerfen die Güte hatte. Die drei Preisrebus stammen von H. Domvicar G. Deugler. Mehrere Arbeiten mußten einstweilen wegen Raummangel zurückgelegt werden, sind jedoch für den 7. Jahrgang bestimmt, zu dessen Herstellung ich mir jetzt schon wieder die freundliche Mitwirkung aller Gönner und Verehrer der heil. Tonkunst erbitte.

Die Red. hat an dieser Stelle auch Mittheilungen über den Stand des „Palestrina-Vereins“ zu machen und bemerkt, daß zu den im C. K. 1880 S. 99 u. ff. aufgezählten Subscribenten noch folgende gekommen sind: Amberg (Stadtpfarrkirche). Bensheim (Kirchenchor). Beuthen (Leischner). Breslau (Dirschke). Constanz (G. Brugier). Darmstadt (Baronin v. Edelsheim-Gagern). Erolzheim in Württemberg (Harrer). Feldkirch (Jesuitenpensionat). Freiburg in Baden (Diebold). Lambrecht (Benediktinerstift). Longford in Irland (Alph. Haan). Ludwigshafen (Jos. Dobler). Ludwigshafen (Wack). Münster (Domchor). Roermond (Martin). Rom (Fil. Capocci). Regensburg (Dr. P. Müller). Saulgau in Württemberg (kgl. Schullehrerseminar). Schwäbisch-Gmünd (J. G. Mayer). Traunstein (Thaddäus König). Tübingen (stud. theol. M. Bökeler). Wilten bei Innsbruck (Prämonstratenserstift). Wolfegg in Württemberg (Fürstliche Biblioth.). Zeil in Württemberg (Fürstl. Schloßbiblioth.).

Der 8. Band wurde noch Ende 1879 und Anfang 1880 versendet, bei Herstellung des 9. Bandes ist der thätige Verleger Breitkopf und Härtel in letzter Stunde von dem nach Espagne's Tode in Aussicht genommenen Redacteur im Stich gelassen worden, hat aber jetzt H. Prof. Commer in Berlin für dessen Herstellung gewonnen; daher wird der bereits fertige vom Unterzeichneten redigirte 10. Band (I. Buch der Messen) vor dem 9. Bande versendet werden und werden dann der 9. und 11. Band im Febr. 1881 sammt latein. Titeln und Vorreden für alle 11 Bände expedirt werden. Wir laden wiederholt zur Subscription auf die Gesammtausgabe der Werke Palestrina's ein mit dem Bemerken, daß jeder Band zu 10 M. abgegeben, und trotz Zusendung sämmtlicher bisher erschienenen

*) Der Letztere hat unterdessen ein kostbares Buch edirt: „Der kathol. Kirchengesang beim heil. Meßopfer, 19 populäre Vorträge für Geistliche und Laien.“ (Regensburg bei Pustet), dessen Verbreitung einem jeden Cäcilianer eine Herzensangelegenheit sein soll.



Bände Ratenzahlungen von 30 *M.* jährlich zugelassen werden. Die 14 Bände Messen hofft der Unterzeichnete schon nach vier Jahren im Druck vorlegen zu können, da alle Vorarbeiten vollendet sind.

Eine sehr dankenswerthe und kräftige Unterstützung ist der Musikschule durch den Gewinn erwachsen, den der Hausmeister derselben H. Seb. Obermeier aus dem 5% Reingewinn des Depot's der Harmonium Peloubet, Pelton & Co. an den Unterzeichneten ausbezahlte, und der seit zwei Jahren nach Verkauf von 78 Instrumenten circa 1560 *M.* beträgt. Das beste Zeichen für die Vorzüge dieser Harmonium liegt wohl darin, daß von jenen Orten, wohin ein solches Instrument gelangt war, meistentheils zahlreiche Nachbestellungen erfolgten.

All diese Mittheilungen und Plaudereien entspringen dem sehnlichsten Wunsche des Unterzeichneten, das Interesse für die kirchl. Musikschule, deren Tendenz und Programm, deren Zweck und Aufgabe kein Geheimniß sein soll, zu unterhalten oder zu wecken, denn die Wichtigkeit der Heranbildung von Chorregenten nach den Grundsätzen der kirchlichen Kunst, der Liturgie und Aesthetik ist ja von Allen anerkannt, und auch die Thatsache ist notorisch, daß unsere modernen Musikconservatorien von solchen Dingen kaum reden, vielweniger sie üben.

Wenn bisher die Zahl der Eleven der kirchl. Musikschule zwischen 5 und 9 jährlich sich bewegte, so entspricht diese Frequenz vollkommen den Verhältnissen unserer musikalischen Hochschulen, bei denen unter 2—300 Schülern nie über 10 dem ernsteren Studium des Contrapunktes und der Kompositionslehre obliegen.

Die kirchliche Musikschule in Regensburg wird bei ihrer gegenwärtigen Einrichtung und Frequenz immer eine Pflanzschule des kirchlichen Geistes sein, ob 3 oder 12 Theilnehmer den siebenmonatlichen Kurs frequentiren.

Verloren kann
Was Glaub' und Muth begonnen, nimmer werden!
Ob aber ich das Werk, ob es ein Anderer
Vollendet, das ist einerlei!

Agemus cum fiducia



Regensburg, 1. Okt. 1880.

Fr. X. Haberl.
Domkapellmeister.

Kalender-Notizen.

Das Jahr 1881 ist nach der gregorianischen oder verbesserten Zeitrechnung ein gemeines Jahr und zählt bürgerlich 365 Tage.

Cyklische Zeitrechnung.

Die goldene Zahl ist = 1, die Epakten (d. i. die Zahl der Tage zwischen Neujahr und dem letzten Neumonde vorher) = XXX, die Sonnenzirkelzahl = 14, der Römer Zinszahl oder Indictio = 9, der Sonntagsbuchstabe = B. — Daraus entrechnet sich Septuagesima am 13. Febr., Aschermittwoch am 2. März, Ostervollmond am 14. April, Ostersonntag am 17. April, Kreuzwochensonntag am 22. Mai, Himmelfahrt Christi am 26. Mai, Pfingstsonntag am 5. Juni, heil. Dreifaltigkeitsfest am 12. Juni, Fronleichnamsfest am 16. Juni und der 1. Adventsonntag am 27. November.

Von den vier Jahreszeiten.

Der Winter für 1880/81 beginnt im Jahre 1880 am 21. Dez. Vorm. 11 U. 22 M. Der Frühlingsanfang ist am 20. März 1881 um 12 U. 3 M. Mittags. Der Sommer fängt am 21. Juni 8 U. 23 M. Morg. an. Die Hundstage beginnen am 22. Juli Abends 7 U. 19 M. und endigen am 23. Aug. früh 1 U. 4 M. Der Herbst beginnt am 22. Sept. 10 U. 50 M. Abends. Der Winter für 1881/82 tritt den 21. Dezbr. 5 Uhr 5 Minuten Abends ein.

Sonnen- und Mondsfinsternisse.

Im Jahre 1881 werden zwei Sonnen- u. zwei Mondsfinsternisse stattfinden, von denen jedoch nur die zweite Mondsfinsterniß in unserer Gegend sichtbar sein wird.

Die erste Sonnenfinsterniß ist eine partielle. Sie beginnt auf der Erde überhaupt am 27. Mai Abds. 10 U. 35 M. wahre M. Z. in 103° 28′ O. L. v. Gr. und 38° 42′ N. Br. und endet am 28. Mai früh 2 U. 41 M. in 266° 34′ O. L. Gr. und 45° 52′ N. Br. Das Gebiet der Finsterniß umfaßt also hauptsächlich die nördlichen Polargegenden, das nordöstliche Asien und das nordwestliche Nordamerika.

Die erste Mondsfinsterniß am 11 Juni ist eine totale. Sie beginnt auf der Erde überhaupt Morg. 5 U. 57 M. mittl. M. Zeit und endet 9 Uhr 23 Min. Vorm. Die Größe der Verfinsterung beträgt 1,351 des Monddurchmessers. Die Finsterniß ist sichtbar im westl. Nordafrika, in Amerika und an der Ostküste Australien's.

Die zweite Sonnenfinsterniß am 21. November ist eine ringförmige. Sie beginnt auf der Erde überhaupt um 3 Uhr 13 Min. wahr. M. Z. in 221° 57′ O. L. Gr. und 26° 17′ S. Br. und endet 7 Uhr 49 Min. Abends in 2° 28′ O. L. Gr. und 38° 36′ S. Br. Das Gebiet der Finsterniß erstreckt sich hauptsächlich auf die südlichen Polargegenden. Vom Festlande wird nur ein kleines Gebiet, die Südspitze Südamerika's, von der Finsterniß bestrichen werden.

Die zweite Mondsfinsterniß am 5. Dezbr. ist eine partielle. Sie beginnt überhaupt 4 Uhr 14 Min. Nachm., erreicht ihre Mitte 5 U. 55 M. und ihr Ende 7 U. 36 M. Abends und beträgt die Größe der Verfinsterung 0,977 des Monddurchmessers. Die Finsterniß ist sichtbar in Australien, Asien, Europa und Afrika. In München geht der Mond 14 Min. vor Beginn der Finsterniß auf.

In der Nacht vom 7. auf den 8. Nov. findet ein Merkursdurchgang statt, der aber in unserer Gegend nicht beobachtet werden kann. Die Erscheinung läßt sich verfolgen im westlichen Amerika, Asien, Australien und auf der Ostküste Afrika's; in ihrem ganzen Verlaufe nur in Australien und im südöstlichen Asien.

Monds-Hauptgestalten.

Januar. Erstes Viertel den 7. um 8 U. 56 M. Morg. — Vollmond den 15., 20 M. nach Mitternacht. — Letztes Viertel den 23. um 9 U. 34 M. Vorm. — Neumond den 30. um 1 U. 35 M. früh.

Februar. Erstes Viertel den 6. früh 1 U. 41 M. — Vollmond den 14. früh 7 U. 10 M. — Letztes Viertel den 21. Abds. 8 U. 16 M. — Neumond den 28. Nachts 12 U. 19 M.

März. Erstes Viertel den 7. Abds. 8 U. 49 M. — Vollmond den 15. Abds. 11 U. 23 M. — Letztes Viertel den 23. früh 4 U. 16 M. — Neumond den 29. Nachts 11 U. 19 M.

April. Erstes Viertel den 6. um 4 U. 41 M. Abds. — Vollmond den 14. um 12 U. 36 M. Nachmtg. — Letztes Viertel den 21. um 10 U. 24 M. Vorm. — Neumond den 28. um 11 U. 11 M. Vorm.

Mai. Erstes Viertel den 6. um 11 U. 31 M. Vorm. — Vollmond den 13. um 11 U. 10. M. Nachts. — Letztes Viertel den 20. um 3 U. 53 M. Nachts. — Neumond den 28., 22 M. nach Mitternacht.

Juni. Erstes Viertel den 5. um 4 U. 7 M. früh. — Vollmond den 12. um 7 U. 43 M. Morg. — Letztes Viertel den 18. um 10 U. 5 M. Abends. — Neumond den 26. um 2 U. 50 M. Nachm.

Juli. Erstes Viertel den 4. um 6 U. 3 M. Abends. — Vollmond den 11. um 3 U. Nachm. — Letztes Viertel den 18. um 6 U. 20 M. Morgens. — Neumond den 26. um 6 U. 6 M. Morgens.

August. Erstes Viertel den 3. um 5 U. 29 M. früh. — Vollmond den 9. um 9 U. 53 M. Abends. — Letztes Viertel den 16. um 5 U. 43 M. Abends. — Neumond den 24. um 9 U. 32 M. Abends.

September. Erstes Viertel den 1. um 2 U. 49 M. Nachm. — Vollmond den 8. um 5 U. 26 M. früh. — Letztes Viertel den 15. um 8 U. 48 M. Vorm. — Neumond den 23. um 12 U. 41 M. Nachm. — Erstes Viertel den 30. um 10 U. 35 M. Abends.

Oktober. Vollmond den 7. um 2 U. 46 M. Nachm. — Letztes Viertel den 15. um 3 U. 13 M. früh. — Neumond den 23. um 3 U. 18 M. früh. — Erstes Viertel den 30. um 5 U. 34 M. früh.

November. Vollmond den 6. um 2 U. 49 M. Morg. — Letztes Viertel den 13. um 11 U. 48 M. Nachts. — Neumond den 21. um 5 U. 8 M. Abends. — Erstes Viertel den 28. um 12 U. 48 M. Nachm.

Dezember. Vollmond den 5. um 6 Uhr Abends. — Letztes Viertel den 13. um 8 U. 51 M. Abends. — Neumond den 21. um 5 U. 54 M. früh. — Erstes Viertel den 27. um 9 U. 28 M. Abends.

Die Quatembertage für 1881 sind:

I. Der 9., 11. und 12. März. — II. Der 8., 10. und 11. Juni. — III. Der 21., 23. und 24. September. — IV. Der 14., 16. und 17. Dezember.

Tabelle der beweglichen Feste.

Jahres-Zahl.	Ascher-Mittwoch.	Ostern.	Pfingsten.	1. Advents-Sonntag.
1881	2. März	17. April	5. Juni	27. Nov.
1882	22. Febr.	9. April	28. Mai	3. Dezbr.
1883	7. Febr.	25. März	13. Mai	2. Dezbr.
1884	27. Febr.	13. April	1. Juni	30. Nov.
1885	18. Febr.	5. April	24. Mai	29. Nov.
1886	10. März	25. April	13. Juni	28. Nov.
1887	23. Febr.	10. April	29. Mai	27. Nov.
1888	14. Febr.	1. April	20. Mai	3. Dezbr.
1889	6. März	21. April	9. Juni	1. Dezbr.
1890	19. Febr.	6. April	25. Mai	30. Nov.
1891	11. Febr.	29. März	17. Mai	29. Nov.

Januar, Schnee- oder Eis-Monat hat 31 Tage.



Tage.		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf u. Alt	Sonnen-Auf-	u. Utg.	Mondes-Auf-	u. Unterg.
1	S.	**Neujahr,** Jesus.	1	7 59	4 9	8 24	5 40
1. Sonntag. (Sonnt. n. Neuj.) Nachdem Herodes gestorben war. Math. 2. 19—23.							
2	S.	Makarius, A. Abel. Fulgenz.	2	7 59	4 9	8 58	7 4
3	M.	Genovefa. Isaak.	3	7 59	4 10	9 29	8 27
4	D.	Titus. Isabella. Elias.	4	7 59	4 12	9 53	9 46
5	M.	Telesphorus. Severin. Eduard	5	7 59	4 13	10 16	11 1
6	D.	**Heilige drei Könige.**	6	7 58	4 14	10 37	Nts.
7	F.	Valentin. Luzian. Anastas. ☽	7	7 58	4 16	10 59	12 14
8	S.	Erhard, B. Gudula. Fortunat.	8	7 58	4 17	11 24	1 25
2. Sonntag. (1. Sonnt. n. Epiph.) Ev.: Als Jesus 12 Jahre alt war. Luc. 2.							
9	S.	Marcellin. Jul. u. Bas. Adrian	9	7 57	4 18	11 53	2 32
10	M.	Agathon, P. Florian.	10	7 56	4 19	Mtg	3 38
11	D.	Hyginus. Mathilde. Felizit.	11	7 56	4 20	1 6	4 39
12	M.	Ernestus, A. Probus, B.	12	7 56	4 21	1 55	5 32
13	D.	Veronika, J. Gottfried.	13	7 55	4 23	2 48	6 19
14	F.	Felix v. N. Hilarius.	14	7 54	4 24	3 47	6 57
15	S.	Maurus, Abt. Paul I., E. ○	15	7 54	4 26	4 51	7 29
3. Sonntag. (2. Sonnt. n. Epiph.) Ev.: Von der Hochzeit zu Cana. Joh. 2.							
16	S.	**Namen Jesus.** Marcellus.	16	7 53	4 27	5 56	7 56
17	M.	Antonius, Abt. Sulpitius.	17	7 53	4 28	7 1	8 19
18	D.	Remedius. Petri RStuhllf.	18	7 52	4 30	8 7	8 40
19	M.	Kanut. Marius. Fulgent.	19	7 51	4 32	9 13	9 0
20	D.	Fabian u. Sebastian.	20	7 50	4 34	10 21	9 19
21	F.	Agnes, J. M. Meinrad.	21	7 48	4 36	11 32	9 39
22	S.	Vincenz u. Anastas. Theodol.	22	7 47	4 37	Nts.	10 2
4. Sonntag. (3. Sonnt. n. Epiph.) Ev.: Jesus heilt einen Aussätzigen. Mtth. 8.							
23	S.	Mariä Verm. Emerent. Rm. ☾	23	7 46	4 39	12 43	10 29
24	M.	Timotheus, B. M.	24	7 44	4 41	1 57	11 1
25	D.	Pauli Bekehrung. Paulina.	25	7 43	4 43	3 11	11 43
26	M.	Polykarp, B. u. M.	26	7 42	4 44	4 22	Mtg
27	D.	Johann Chrysost., B. K. L.	27	7 41	4 45	5 23	1 46
28	F.	Karl d. Gr. Agnes II. Anastas.	28	7 40	4 47	6 13	3 5
29	S.	Franz v. Sal. Aquil. Valer.	29	7 38	4 49	6 52	4 30
5. Sonntag. (4. Sonnt. n. Epiph.) Ev.: Vom Schifflein Christi. Matth. 8.							
30	S.	Martina, J. M. Adelgund. ●	30	7 37	4 51	7 25	5 54
31	M.	Petrus Nol., Ordst. Virgilius.	1	7 35	4 53	7 53	7 17

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1. ......
2. ......
3. ......
4. ......
5. ......
6. ......
7. ......
8. ......
9. ......
10. ......
11. ......
12. ......
13. ......
14. ......
15. ......
16. ......

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17. ....
18. ....
19. ....
20. ....
21. ....
22. ....
23. ....
24. ....
25. ....
26. ....
27. ....
28. ....
29. ....
30. ....
31. ....



Februar, Hornung- oder Thau-Monat hat 28 Tage.

Tage.		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf u. Alt		Sonnen-Auf-	Sonnen-u. Utg.	Mondes-Auf-	Mondes-u. Untrg.
1	D.	Ignatius. Ephräm. Brigitta.	♓	2	7 34	4 55	8 17	8 37
2	M.	**Mariä Lichtmeß.** Adelheid.	♓	3	7 33	4 56	8 39	9 54
3	D.	Blasius, B. u. M.	♈	4	7 31	4 58	9 2	11 8
4	F.	Andreas Corf. Veron. Gilb.	♈	5	7 29	4 59	9 27	Nts.
5	S.	Agatha. Albert. 26 Jap. M.	♉	6	7 28	5 1	9 55	12 19
		6. Sonntag. (5. Sonnt. n. Epiph.) Ev.: Vom guten Samen und Unkraut. Mtth. 13.						
6	S.	Dorothea. Titus. Amand. ☽	♉	7	7 26	5 2	10 27	1 26
7	M.	Romuald, A. Richard.	♊	8	7 25	5 4	11 5	2 30
8	D.	Johann von Matha, Ordensst.	♊	9	7 24	5 6	11 51	3 25
9	M.	Apollonia. Ansbert.	♊	10	7 22	5 8	Mtg	4 14
10	D.	Scholastika. Wilhelm, Erem.	♋	11	7 21	5 10	1 39	4 57
11	F.	Lazarus. Euphrosine. Desider.	♋	12	7 19	5 12	2 42	5 31
12	S.	Eulalia, J. Modest. Ludanus.	♌	13	7 18	5 14	3 46	6 0
		7. Sonntag. (Septuagesima.) Ev.: Von den Arbeitern im Weinberge. Mtth. 20.						
13	S.	Katharina v. Ricci. Jord. Kast.	♌	14	7 16	5 15	4 51	6 25
14	M.	Valentin. Hyacintha. ○	♌	15	7 14	5 16	5 57	6 46
15	D.	Faustin. u. Jovita. Daniel.	♍	16	7 12	5 17	7 4	7 6
16	M.	Juliana, J. u. M. Onesius.	♍	17	7 10	5 19	8 12	7 26
17	D.	Donatus. Salom. Benign.	♎	18	7 8	5 21	9 21	7 46
18	F.	Simeon. Concordia. Helladius	♎	19	7 6	5 22	10 33	8 8
19	S.	Mansuet. Konrad v. P. Sus.	♎	20	7 5	5 24	11 46	8 33
		8. Sonntag. (Sexagesima.) Ev.: Von den verschiedenen Aeckern. Luc. 8. 4—15.						
20	S.	Eucherius. Eckh. Eleuther.	♏	21	7 4	5 25	Nts.	9 4
21	M.	Eleonora. Adelheid. Serv. ☾	♏	22	7 2	5 27	12 59	9 42
22	D.	Petri Stuhlfeier z. Antioch.	♐	23	7 0	5 29	2 9	10 29
23	M.	Pet. Dam. Milburg. Marg.	♐	24	6 58	5 31	3 11	11 29
24	D.	Mathias, Apstl. Siegfried.	♑	25	6 56	5 33	4 4	Mtg
25	F.	Walburga. Victorin.	♑	26	6 54	5 35	4 45	2 1
26	S.	Mechtild. Alex. Dionysius.	♒	27	6 52	5 37	5 20	3 23
		9. Sonntag. (Quinquagesima.) Ev.: Jesus heilt einen Blinden. Luc. 18.						
27	S.	Leander, Bischof. Josua.	♒	28	6 50	5 38	5 51	4 45
28	M.	Romanus, A. Oswald. ●	♓	29	6 49	5 39	6 17	6 7

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.



März, Frühlings-Monat hat 31 Tage.



Tage.		Namens- und Festtage.	Monds-Lauf u. Alt		Sonnen-Auf- u. Utg.		Mondes-Auf- u. Unterg.	
1	D.	Fastnacht. Albin. Suitbertus.	♓	1	6 46	5 41	6 40	7 26
2	M.	† Aschermitt. Simplicius, P.	♈	2	6 44	5 42	7 3	8 43
3	D.	Kunigunde. Ferdinand.	♈	3	6 42	5 43	7 28	9 57
4	F.	Kasimir, K. Lucius, P. Adr.	♉	4	6 40	5 45	7 55	11 8
5	S.	Friedrich. Johann v. Kr.	♉	5	6 38	5 48	8 27	Nts.
10. Sonntag. (1. Invoc.) Ev.: Jesus wird vom Teufel versucht. Matth. 4.								
6	S.	Fridolin. Coletta. Marcus.	♉	6	6 36	5 49	9 3	12 15
7	M.	Thomas v. Aquin. ☽	♊	7	6 34	5 50	9 45	1 16
8	D.	Johann von Gott.	♊	8	6 32	5 51	10 35	2 9
9	M.	† Quatember. Franziska R.	♋	9	6 30	5 53	11 31	2 50
10	D.	40 Mart. Attalus. Alexand.	♋	10	6 28	5 55	Mtg	3 29
11	F.	† Rosina, J. Franziska.	♌	11	6 25	5 56	1 34	4 0
12	S.	† Gregor d. Gr., P. Theoph.	♌	12	6 22	5 57	2 38	4 27
11. Sonntag. (2. Remin.) Ev.: Von der Verklärung Christi. Matth. 17.								
13	S.	Nicephor. Euphrasia. Ernst.	♌	13	6 20	6 0	3 45	4 51
14	M.	Mathilde, K. Zacharias.	♍	14	6 18	6 1	4 52	5 8
15	D.	Longinus. Theodulf. Christ. 🌕	♍	15	6 16	6 3	6 0	5 33
16	M.	Heribert, Erzb. Henriette.	♎	16	6 14	6 5	7 10	5 52
17	D.	Gertrud. Patrizius, B.	♎	17	6 12	6 7	8 21	6 14
18	F.	Gabriel. Cyrill. Afra. Narc.	♎	18	6 10	6 8	9 34	6 39
19	S.	**Joseph, Nährvater Christi.**	♏	19	6 8	6 9	10 47	7 8
12. Sonntag. (3. Oculi.) Ev.: Jesus treibt einen Teufel aus. Luc. 11.								
20	S.	Nicetas. Joachim. Hl. Haupt.	♏	20	6 6	6 11	11 59	7 44
21	M.	Benedict, Ordst. Philem.	♐	21	6 3	6 12	Nts.	8 29
22	D.	Katharina. Nicol. v. d. Fl.	♐	22	6 1	6 14	1 3	9 24
23	M.	Mittefasten. Victor. Otto. ☾	♑	23	5 59	6 16	1 58	10 31
24	D.	Simeon. Adelmra. Gabriel.	♑	24	5 57	6 17	2 44	11 46
25	F.	**Mariä Verkündigung.**	♒	25	5 55	6 18	3 19	Mtg
26	S.	Castulus. Ludg. Titus. Emm.	♒	26	5 53	6 20	3 51	2 23
13. Sonntag. (4. Lätare.) Ev.: Jesus speiset 5000 Mann. Joh. 6.								
27	S.	Rupert, B. Haimo, B	♓	27	5 51	6 22	4 17	3 42
28	M.	Guntram. Angelic. Dorotheus	♓	28	5 48	6 23	4 41	5 1
29	D.	Mechtild. Ludolph. Eustas. ●	♈	29	5 47	6 24	5 4	6 18
30	M.	Quirinus u. Julitta. Armog.	♈	1	5 45	6 26	5 28	7 33
31	D.	Balbina. Traugott. Guido.	♈	2	5 42	6 28	5 55	8 46

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1. ……
2. ……
3. ……
4. ……
5. ……
6. ……
7. ……
8. ……
9. ……
10. ……
11. ……
12. ……
13. ……
14. ……
15. ……
16. ……

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

Juni, Sommer- oder Brach-Monat hat 30 Tage.



Tage.		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf u. Alt	Sonnen-Auf-		u. Utg.		Mondes-Auf-		u. Unterg.	
1	M.	Juventius. Pamphil.	4	4	0	7	55	8	1	10	55
2	D.	Marcell., Petr. u. Erasm., M.	5	4	0	7	56	9	3	11	19
3	F.	Klotilde, Kg. Hildeburg.	6	3	59	7	57	10	8	11	41
4	S.	† Quirinus. Franz. Caracc.	7	3	58	7	58	11	12	12	0
23. Sonntag. Ev.: Wer mich liebt, der hält meine Gebote. Joh. 14.											
5	S.	**Hl. Pfingstfest.** Bonifac. ☽	8	3	57	7	59	Mtg		Nts.	
6	M.	**Pfingstmontag.** Norbert.	9	3	57	7	59	1	24	12	20
7	D.	Robert. Gottlieb. Sabinian.	10	3	56	8	0	2	35	12	42
8	M.	† Quatemb. Medard, B.	11	3	56	8	1	3	46	1	6
9	D.	Primus u. Felizian. Richard.	12	3	56	8	2	5	2	1	35
10	F.	† Margareth, K. Maurinus.	13	3	56	8	2	6	15	2	10
11	S.	† Barnabas, Apostel.	14	3	55	8	3	7	25	2	55
24. Sonntag. (1. S. n. Pf.) Ev.: Mir ist alle Gewalt. Matth. 28.											
12	S.	**Hl. Dreifalt.** Joh. Facund. ○	15	3	55	8	3	8	16	3	52
13	M.	Anton von Padua. Tobias.	16	3	55	8	5	9	15	5	1
14	D.	Basilius. Antonia. Heliseus.	17	3	55	8	5	9	52	6	20
15	M.	Vitus, Modest. u. Crescent.	18	3	54	8	5	10	26	7	43
16	D.	**Frohnleichnamsfest.** Benno	19	3	54	8	6	10	53	9	4
17	F.	Adolph. Rainer. Avitus.	20	3	54	8	6	11	17	10	23
18	S.	Marcus u. Marcell. Paula. ☾	21	3	55	8	7	11	34	11	39
25. Sonntag. (2. S. n. Pf.) Ev.: Vom großen Abendmahle. Luc. 14.											
19	S.	Gervasius. Protas. Julia F.	22	3	55	8	7	Nts.		Mtg	
20	M.	Silver., P. M. Florentina.	23	3	55	8	7	12	4	2	6
21	D.	Aloysius v. Gonz. Philippine.	24	3	55	8	7	12	30	3	13
22	M.	Achatius. Paulin. Albinus.	25	3	56	8	7	12	59	4	24
23	D.	† Walram. Edeltrudis.	26	3	56	8	8	1	32	5	27
24	F.	**Johann d. Täuf.** Herz-Jesuf.	27	3	56	8	8	2	11	6	25
25	S.	Wilhm. Prosp. Adalb. Feb.	28	3	56	8	8	2	57	7	14
26. Sonntag. (3. S. n. Pf.) Ev.: Vom verlornen Schafe. Luc. 15.											
26	S.	Joh. u. Paul, M. Benignus. ●	29	3	56	8	8	3	50	7	55
27	M.	Ladislaus. Cresc. Sel. Hem.	1	3	57	8	9	4	49	8	30
28	D.	† Leo II., P. Ireneus. Josua.	2	3	58	8	9	5	51	8	59
29	M.	**Peter und Paul.**	3	3	58	8	9	6	53	9	23
30	D.	Pauli Gedächtniß. Siegfr.	4	3	58	8	9	7	57	9	46

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.

Juli, Heu- oder Wärme-Monat hat 31 Tage. 

Tage		Namens- und Festtage	Mondes-Lauf u. Alt	Sonnen-Auf-	u. Utg.	Mondes-Auf-	u. Unterg.
1	F.	Theobald. Romuald. Aaron.	5	3 58	8 7	9 1	10 6
2	S.	Mariä Heimsg. Proc. u. Mart.	6	4 0	8 7	10 5	10 25
27. Sonntag. (4. S. n. Pf.) Ev.: Vom reichen Fischzug Petri. Luc. 5.							
3	S.	Eulogius. Reinh. Hyacinth.	7	4 1	8 7	11 11	10 45
4	M.	Prokop. Ulrich, B. Bertha. ☽	8	4 1	8 7	Mtg	11 8
5	D.	Cyrill u. Methud. Wendelin.	9	4 2	8 7	1 26	11 34
6	M.	Isaias, Pr. Goar. Cornelius.	10	4 3	8 6	2 38	Nts.
7	D.	Willibald. Pulcheria.	11	4 4	8 6	3 52	12 5
8	F.	Kilian. Elisabeth, K. v. Port.	12	4 5	8 6	5 3	12 43
9	S.	Cyrillus, B. Lucretia.	13	4 6	8 5	6 8	1 33
28. Sonntag. (5. S. n. Pf.) Ev.: Von der wahren Gerechtigkeit. Matth. 5.							
10	S.	Rufina u. 7 Br., M. Amalia.	14	4 6	8 4	7 2	2 36
11	M.	Pius I., P. Elisab. Hildulf. ⊛	15	4 6	8 3	7 47	3 51
12	D.	Joh. Gualb. Nabor u. Fel., M.	16	4 7	8 2	8 24	5 14
13	M.	Eugen, B. Margaret. Anaclet.	17	4 8	8 2	8 53	6 38
14	D.	Bonaventura, B.	18	4 9	8 1	9 19	8 1
15	F.	Heinrich, K. Apostel-Thlg.	19	4 11	8 1	9 44	9 22
16	S.	Rainald. Faust. Domnion.	20	4 12	8 0	10 9	10 38
29. Sonntag. (6. S. n. Pf.) Ev.: Jesus speiset 4000 Mann. Marc. 8.							
17	S.	Scapulierfest. Alexius. Gebh.	21	4 13	7 59	10 34	Mtg
18	M.	Camill. v. L. Symphorosa. ☾	22	4 14	7 58	11 3	1 6
19	D.	Vincenz v. Paul. Arsenius.	23	4 15	7 57	11 33	2 16
20	M.	Margareth. Elias. Hieronym.	24	4 16	7 56	Nts.	3 21
21	D.	Daniel. Camillus. Praxed.	25	4 17	7 55	12 11	4 21
22	F.	Maria Magdalena.	26	4 18	7 54	12 55	5 12
23	S.	Liborius, B. M. Apollinar., B.	27	4 19	7 52	1 46	5 56
30. Sonntag. (7. S. n. Pf.) Ev.: Von den falschen Propheten. Matth. 7.							
24	S.	Christina, J. M. Viktor.	28	4 20	7 51	2 42	6 32
25	M.	Jakob, Ap. Christophorus.	29	4 21	7 50	3 43	7 3
26	D.	Anna, Mutter Mariä. ●	30	4 23	7 49	4 43	7 29
27	M.	Pantaleon. Bertha. Martha.	1	4 24	7 47	5 49	7 52
28	D.	Nazarius. Victor. Innocent.	2	4 25	7 46	6 52	8 12
29	F.	Martha. Felix. Faust. Beat.	3	4 27	7 45	7 56	8 32
30	S.	Abdon u. Sennen, M. Julitta.	4	4 29	7 42	9 1	8 52
31. Sonntag. (8. S. n. Pf.) Ev.: Vom ungerechten Haushalter. Luc. 16.							
31	S.	Ignatius v. Loj. Germanus.	5	4 31	7 40	10 6	9 14

Notizen für den Kirchenchor.!

Termin- und Stunden-

1. ....
2. ....
3. ....
4. ....
5. ....
6. ....
7. ....
8. ....
9. ....
10. ....
11. ....
12. ....
13. ....
14. ....
15. ....
16. ....

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17. ______
18. ______
19. ______
20. ______
21. ______
22. ______
23. ______
24. ______
25. ______
26. ______
27. ______
28. ______
29. ______
30. ______
31. ______



August, Ernte- oder Sichel-Monat hat 31 Tage.



Tage.		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf u. Alt	Sonnen-Auf-	u. Utg.	Mondes-Auf-	u. Unterg.
1	M.	Petri Kettenfeier. Fides.	6	4 32	7 39	11 14	9 37
2	D.	Alph. v. Liguori. Stephan.	7	4 33	7 38	Mtg	10 5
3	M.	August. Stephans Auffind. ☽	8	4 34	7 37	1 33	10 39
4	D.	Dominicus. Eudoxia.	9	4 36	7 36	2 44	11 21
5	F.	Maria zum Schnee. Oswald.	10	4 37	7 34	3 49	Nts.
6	S.	Verklär. Christi. Sixtus II.	11	4 39	7 33	4 48	12 17
32. Sonntag. (9. S. n. Pf.) Ev.: Von der Zerstörung Jerusalems. Luc. 19.							
7	S.	**Port.-Ablaß.*** Afra. Cajet.	12	4 40	7 31	5 37	1 25
8	M.	Cyriak. Larg. u. Smaragd, M.	13	4 41	7 29	6 17	2 42
9	D.	Romanus. Roland. Erich. ⊕	14	4 42	7 27	6 51	4 5
10	M.	Laurentius, Mart. Lorenz.	15	4 44	7 26	7 20	5 30
11	D.	Tiburt. u. Susanna, M. Phil.	16	4 45	7 24	7 47	6 53
12	F.	Klara, J. Hilaria u. Digna.	17	4 47	7 23	8 11	8 14
13	S.	† Hippolytus u. Cassian, M.	18	4 48	7 21	8 37	9 33
33. Sonntag. (10. S. n. Pf.) Ev.: Vom Pharisäer und Zöllner. Luc. 18.							
14	S.	Eusebius. Athanasius.	19	4 49	7 19	9 5	10 49
15	M.	**Mariä Himmelf.** Altfried.	20	4 50	7 17	9 36	Mtg
16	D.	Rochus u. Joach. Hyacinth. ☾	21	4 52	7 15	10 12	1 10
17	M.	Liberatus. Sybilla. Max.	22	4 54	7 14	10 54	2 12
18	D.	Helena, K. Agapit., M. Rosina.	23	4 55	7 12	11 43	3 7
19	F.	Sebald. Ludovikus, B.	24	4 57	7 10	Nts.	3 54
20	S.	Bernhard, O. St. Joachim.	25	4 59	7 8	12 36	4 33
34. Sonntag. (11. S. n. Pf.) Ev.: Vom Taubstummen. Marc. 7.							
21	S.	Johanna Franz. v. Chantal.	26	5 0	7 6	1 36	5 5
22	M.	Symphorian. Timoth. Sigfrid	27	5 2	7 4	2 38	5 33
23	D.	Philipp. Benit. Zachäus.	28	5 3	7 2	3 41	5 58
24	M.	Bartholomäus. Aurea. ●	29	5 4	7 0	4 45	6 19
25	D.	**Ludwig,** K. Genesius.	1	5 6	6 58	5 48	6 40
26	F.	Samuel. Zephyrin. Viktor.	2	5 8	6 57	6 53	6 59
27	S.	Gebhard. Jos. v. Cal. Rufus.	3	5 9	6 55	7 59	7 20
35. Sonntag. (12. S. n. Pf.) Ev.: Vom barmherzigen Samariter. Luc. 10.							
28	S.	Augustin. Adelinde. Hermes.	4	5 10	6 53	9 5	7 43
29	M.	Johannes Enthptg. Sabina.	5	5 12	6 50	10 13	8 10
30	D.	Rosa v. Lima. Felix u. Adauct.	6	5 13	6 48	11 12	8 41
31	M.	Raymund. Nonnat. Paulin.	7	5 14	6 45	Mtg	9 20

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1. ……
2. ……
3. ……
4. ……
5. ……
6. ……
7. ……
8. ……
9. ……
10. ……
11. ……
12. ……
13. ……
14. ……
15. ……
16. ……

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17. ....

18. ....

19. ....

20. ....

21. ....

22. ....

23. ....

24. ....

25. ....

26. ....

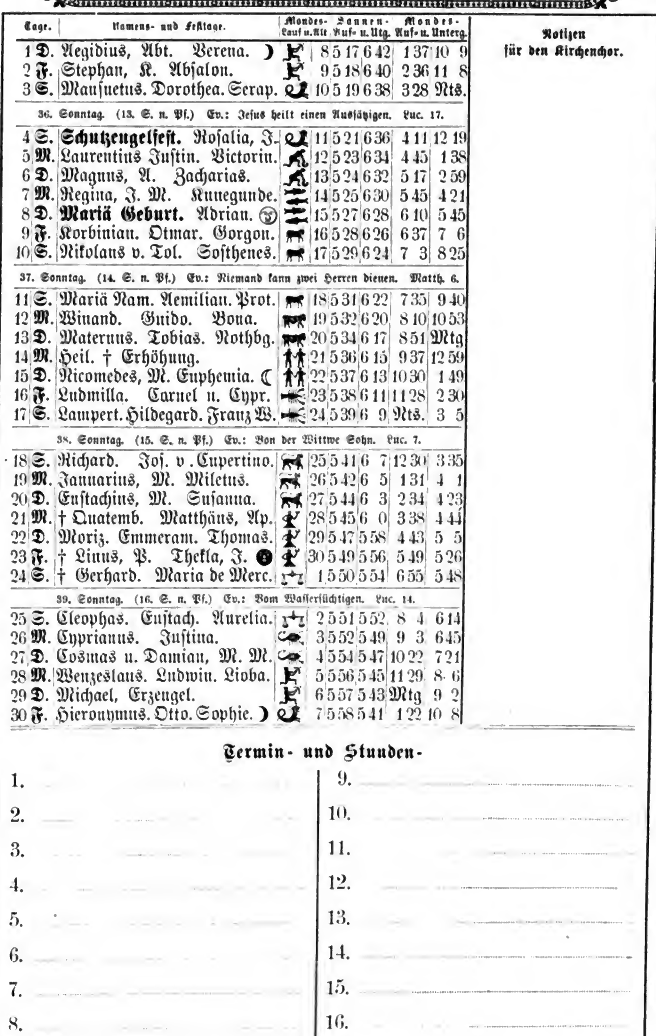
27. ....

28. ....

29. ....

30. ....

31. ....



September, Herbst- oder Obst-Monat hat 30 Tage.

Tage.		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf u. Alt		Sonnen-Auf-	u. Utg.	Mondes-Auf-	u. Unterg.
1	D.	Aegidius, Abt. Verena. ☽	♐	8	5 17	6 42	1 37	10 9
2	F.	Stephan, K. Absalon.	♐	9	5 18	6 40	2 36	11 8
3	S.	Mansuetus. Dorothea. Serap.	♑	10	5 19	6 38	3 28	Nts.
		36. Sonntag. (13. S. n. Pf.) Ev.: Jesus heilt einen Aussätzigen. Luc. 17.						
4	S.	**Schutzengelfest.** Rosalia, J.	♑	11	5 21	6 36	4 11	12 19
5	M.	Laurentius Justin. Victorin.	♒	12	5 23	6 34	4 45	1 38
6	D.	Magnus, A. Zacharias.	♒	13	5 24	6 32	5 17	2 59
7	M.	Regina, J. M. Kunegunde.	♓	14	5 25	6 30	5 45	4 21
8	D.	**Mariä Geburt.** Adrian. ○	♓	15	5 27	6 28	6 10	5 45
9	F.	Korbinian. Otmar. Gorgon.	♈	16	5 28	6 26	6 37	7 6
10	S.	Nikolaus v. Tol. Sosthenes.	♈	17	5 29	6 24	7 3	8 25
		37. Sonntag. (14. S. n. Pf.) Ev.: Niemand kann zwei Herren dienen. Matth. 6.						
11	S.	Mariä Nam. Aemilian. Prot.	♈	18	5 31	6 22	7 35	9 40
12	M.	Winand. Guido. Bona.	♉	19	5 32	6 20	8 10	10 53
13	D.	Maternus. Tobias. Nothbg.	♉	20	5 34	6 17	8 51	Mtg
14	M.	Heil. † Erhöhung.	♊	21	5 36	6 15	9 37	12 59
15	D.	Nicomedes, M. Euphemia. ☾	♊	22	5 37	6 13	10 30	1 49
16	F.	Ludmilla. Cornel u. Cypr.	♋	23	5 38	6 11	11 28	2 30
17	S.	Lampert. Hildegard. Franz W.	♋	24	5 39	6 9	Nts.	3 5
		38. Sonntag. (15. S. n. Pf.) Ev.: Von der Wittwe Sohn. Luc. 7.						
18	S.	Richard. Jos. v. Cupertino.	♌	25	5 41	6 7	12 30	3 35
19	M.	Januarius, M. Miletus.	♌	26	5 42	6 5	1 31	4 1
20	D.	Eustachius, M. Susanna.	♌	27	5 44	6 3	2 34	4 23
21	M.	† Quatemb. Matthäus, Ap.	♍	28	5 45	6 0	3 38	4 44
22	D.	Moriz. Emmeram. Thomas.	♍	29	5 47	5 58	4 43	5 5
23	F.	† Linus, P. Thekla, J. ●	♍	30	5 49	5 56	5 49	5 26
24	S.	† Gerhard. Maria de Merc.	♎	1	5 50	5 54	6 55	5 48
		39. Sonntag. (16. S. n. Pf.) Ev.: Vom Wassersüchtigen. Luc. 14.						
25	S.	Cleophas. Eustach. Aurelia.	♎	2	5 51	5 52	8 4	6 14
26	M.	Cyprianus. Justina.	♏	3	5 52	5 49	9 3	6 45
27	D.	Cosmas u. Damian, M. M.	♏	4	5 54	5 47	10 22	7 21
28	M.	Wenzeslaus. Ludwin. Lioba.	♐	5	5 56	5 45	11 29	8 6
29	D.	Michael, Erzengel.	♐	6	5 57	5 43	Mtg	9 2
30	F.	Hieronymus. Otto. Sophie. ☽	♑	7	5 58	5 41	1 22	10 8

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17. ......
18. ......
19. ......
20. ......
21. ......
22. ......
23. ......
24. ......
25. ......
26. ......
27. ......
28. ......
29. ......
30. ......



Oktober, Wein- oder Welk-Monat hat 31 Tage.



Tage		Namens- und Festtage	Mondes-Lauf	u. Alt	Sonnen-Auf-	u. Utg.	Mondes-Auf-	u. Unterg.
1	S.	Remigius, B. Domninus, M.	♑	8	6 0	5 39	2 6	11 21
		40. Sonntag. (17. S. n. Pf.) Ev.: Vom größten Gebote. Matth. 22.						
2	S.	**Rosenkranzfest.** Leodegar.	♒	9	6 1	5 37	2 43	Nts.
3	M.	Candid., M. Ewald. Arnold.	♒	10	6 2	5 35	3 15	12 38
4	D.	Franziskus Seraph.	♒	11	6 4	5 33	3 44	1 58
5	M.	Placidus. Palmatius. Aurel.	♓	12	6 6	5 31	4 9	3 17
6	D.	Bruno, Ordensstifter.	♓	13	6 7	5 29	4 35	4 38
7	F.	Markus, P. Sergius. Just. ○	♈	14	6 9	5 27	5 1	5 56
8	S.	Brigitta, Wwe. Benedicta.	♈	15	6 10	5 25	5 32	7 14
		41. Sonntag. (18. S. n. Pf.) Ev.: Jesus heilt einen Gichtbrüchigen. Matth. 9.						
9	S.	Dionys. Rustikus. Eleuther.	♉	16	6 11	5 22	6 5	8 29
10	M.	Franz v. Borgia. Gereon.	♉	17	6 13	5 20	6 45	9 39
11	D.	Emilia. German. Burkhard.	♊	18	6 15	5 18	7 30	10 43
12	M.	Maximilian, Bisch. Walburg.	♊	19	6 16	5 16	8 22	11 39
13	D.	Simpertus. Eduard, K. Kolom.	♋	20	6 17	5 14	9 19	Mtg
14	F.	Burkard. Callistus. Fortunat.	♋	21	6 19	5 12	10 18	1 3
15	S.	Theresia, J. Aurelia, J. ☾	♋	22	6 21	5 10	11 20	1 35
		42. Sonntag. (19. S. n. Pf.) Ev.: Vom hochzeitlichen Kleide. Matth. 22.						
16	S.	**Kirchweihfest.** Gallus, Abt.	♌	23	6 23	5 8	Nts.	2 3
17	M.	Hedwig. Joel.	♌	24	6 24	5 6	12 23	2 26
18	D.	Lucas, Evangelist.	♍	25	6 25	5 4	1 27	2 48
19	M.	Peter v. Alcant. Ferdinand.	♍	26	6 27	5 2	2 30	3 10
20	D.	Wendelin, Abt. Joh. Cantius.	♍	27	6 29	5 0	3 35	3 30
21	F.	Ursula, J. Hilarion.	♎	28	6 31	4 58	4 42	3 52
22	S.	Cordula. Lucas. Mar. Sal.	♎	29	6 33	4 56	5 50	4 17
		43. Sonntag. (20. S. n. Pf.) Ev.: Von des Königs krankem Sohn. Joh. 4.						
23	S.	Joh. v. Kapistran. Severin. ●	♏	30	6 35	4 54	7 0	4 46
24	M.	Raphael, Erzengel. Salomea.	♏	1	6 36	4 52	8 10	5 22
25	D.	Crispin. Chrysant. u. Dar.	♏	2	6 37	4 50	9 19	6 6
26	M.	Joh. Cant. Evaristus, P. M.	♐	3	6 38	4 48	10 23	6 58
27	D.	Sabina. Florentius, M.	♐	4	6 40	4 47	11 18	8 1
28	F.	Simon und Juda, Apostel.	♑	5	6 42	4 46	Mtg	9 12
29	S.	Narcissus, B. u. M.	♑	6	6 44	4 44	12 44	10 27
		44. Sonntag. (21. S. n. Pf.) Ev.: Von des Königs Rechnung. Matth. 18.						
30	S.	Serapion. Germanus. Alf. ☽	♒	7	6 46	4 42	1 17	11 44
31	M.	† Wolfgang, B. Nothburga.	♒	8	6 47	4 40	1 45	Nts.

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1. ……
2. ……
3. ……
4. ……
5. ……
6. ……
7. ……
8. ……
9. ……
10. ……
11. ……
12. ……
13. ……
14. ……
15. ……
16. ……

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17. ______
18. ______
19. ______
20. ______
21. ______
22. ______
23. ______
24. ______
25. ______
26. ______
27. ______
28. ______
29. ______
30. ______
31. ______



November, Wind- oder Nebel-Monat hat 30 Tage.



Tage.		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf	u. Alt	Sonnen-Auf-	u. Utg.	Mondes-Auf-	u. Unterg.
1	D.	**Aller Heiligen.** Amabilis.		9	6 49	4 38	2 11	1 0
2	M.	Aller Seelen. Agapitus.		10	6 50	4 37	2 36	2 18
3	D.	Hubert. Perminius.		11	6 52	4 35	3 2	3 35
4	F.	Karl Borr. Vitalis. Emmerich		12	6 54	4 34	3 30	4 51
5	S.	Zacharias, P. Emmer. Mal.		13	6 55	4 33	4 2	6 6
45. Sonntag. (22. S. n. Pf.) Ev.: Vom Zinsgroschen. Matth. 22.								
6	S.	Leonhardus, M. Winok. ○		14	6 57	4 31	4 38	7 19
7	M.	Engelbert. Willibald. Flor.		15	6 58	4 29	5 15	8 26
8	D.	Gottfried. Kathar. u. Prot.		16	6 59	4 27	6 9	9 26
9	M.	Theodor, Martyrer.		17	7 1	4 26	7 5	10 17
10	D.	Andreas Avell. Tryphon.		18	7 3	4 24	8 5	11 1
11	F.	Martinus, Bisch. Menna, M.		19	7 4	4 23	9 8	11 34
12	S.	Martinus, Papst. Kunibert.		20	7 6	4 21	10 10	Mtg
46. Sonntag. (23. S. n. Pf.) Ev.: Von des Fürsten Tochter. Matth. 9.								
13	S.	Stanislaus Kostka. Didak. ☾		21	7 8	4 20	11 13	12 29
14	M.	Alb. d. Gr. Ser. Elisab.		22	7 9	4 19	Nts.	12 51
15	D.	Leopold. Gertrud.		23	7 10	4 18	12 17	1 12
16	M.	Ottmar. Edmund.		24	7 12	4 17	1 21	1 32
17	D.	Gregor. Hugo. Thaum. Florin.		25	7 14	4 15	2 25	1 53
18	F.	Otto, Abt. Aman. Eugen.		26	7 16	4 14	3 31	2 17
19	S.	Elisabeth, W. Pontian. Mchtld.		27	7 18	4 12	4 41	2 45
47. Sonntag. (24. S. n. Pf.) Ev.: Vom Gräuel der Verwüstung. Matth. 24.								
20	S.	Korbinian. Fel. Val. Simp.		28	7 20	4 11	5 51	3 17
21	M.	Mariä Opferung. Albert. ●		29	7 21	4 10	7 2	3 58
22	D.	Cäcilia, Jungfrau u. Mart.		1	7 23	4 9	8 10	4 48
23	M.	Clemens, P. u. M. Felicitas.		2	7 24	4 8	9 11	5 50
24	D.	Johann v. Kr. Chrysogon.		3	7 26	4 7	10 2	7 1
25	F.	Katharina, Jgfr. u. Mart.		4	7 27	4 6	10 44	8 16
26	S.	Konrad, B. Petrus Alex., BM.		5	7 28	4 5	11 20	9 33
48. Sonntag. (1. Adv.-S.) Ev.: Es werden Zeichen geschehen. Luc. 21.								
27	S.	Virgil. Othmar. Columb.		6	7 30	4 5	11 50	10 51
28	M.	Crescent. Sosthen. Günth. ☽		7	7 31	4 4	Mtg	Nts.
29	D.	Saturnin, B. M. Quirin.		8	7 32	4 3	12 40	12 8
30	M.	† Andreas, Apstl. Constanzia.		9	7 34	4 3	1 4	1 23

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

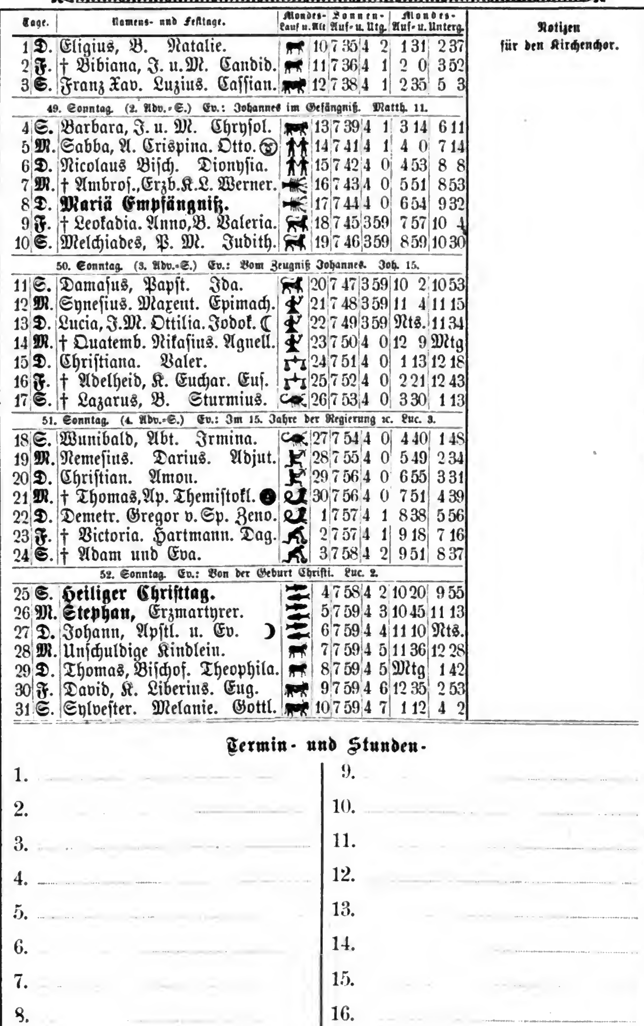
1. ……………
2. ……………
3. ……………
4. ……………
5. ……………
6. ……………
7. ……………
8. ……………
9. ……………
10. ……………
11. ……………
12. ……………
13. ……………
14. ……………
15. ……………
16. ……………

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17. ____________
18. ____________
19. ____________
20. ____________
21. ____________
22. ____________
23. ____________
24. ____________
25. ____________
26. ____________
27. ____________
28. ____________
29. ____________
30. ____________

Dezember, Christ- oder Winter-Monat hat 31 Tage.



Tage.		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf	u. Alt	Sonnen-Auf-	u. Utg.	Mondes-Auf-	u. Unterg.
1	D.	Eligius, B. Natalie.	♉	10	7 35	4 2	1 31	2 37
2	F.	† Bibiana, J. u. M. Candid.	♉	11	7 36	4 1	2 0	3 52
3	S.	Franz Xav. Luzius. Cassian.	♉	12	7 38	4 1	2 35	5 3
		49. Sonntag. (2. Adv.-S.) Ev.: Johannes im Gefängniß. Matth. 11.						
4	S.	Barbara, J. u. M. Chrysol.	♉	13	7 39	4 1	3 14	6 11
5	M.	Sabba, A. Crispina. Otto. ○	♊	14	7 41	4 1	4 0	7 14
6	D.	Nicolaus Bisch. Dionysia.	♊	15	7 42	4 0	4 53	8 8
7	M.	† Ambros., Erzb. K. L. Werner.	♋	16	7 43	4 0	5 51	8 53
8	D.	**Mariä Empfängniß.**	♋	17	7 44	4 0	6 54	9 32
9	F.	† Leokadia. Anno, B. Valeria.	♌	18	7 45	3 59	7 57	10 4
10	S.	Melchiades, P. M. Judith.	♌	19	7 46	3 59	8 59	10 30
		50. Sonntag. (3. Adv.-S.) Ev.: Vom Zeugniß Johannes. Joh. 15.						
11	S.	Damasus, Papst. Ida.	♌	20	7 47	3 59	10 2	10 53
12	M.	Synesius. Maxent. Epimach.	♍	21	7 48	3 59	11 4	11 15
13	D.	Lucia, J. M. Ottilia. Jodok. ☾	♍	22	7 49	3 59	Nts.	11 34
14	M.	† Quatemb. Nikasius. Agnell.	♍	23	7 50	4 0	12 9	Mtg
15	D.	Christiana. Valer.	♎	24	7 51	4 0	1 13	12 18
16	F.	† Adelheid, K. Euchar. Eus.	♎	25	7 52	4 0	2 21	12 43
17	S.	† Lazarus, B. Sturmius.	♏	26	7 53	4 0	3 30	1 13
		51. Sonntag. (4. Adv.-S.) Ev.: Im 15. Jahre der Regierung 2c. Luc. 3.						
18	S.	Wunibald, Abt. Irmina.	♏	27	7 54	4 0	4 40	1 48
19	M.	Nemesius. Darius. Adjut.	♐	28	7 55	4 0	5 49	2 34
20	D.	Christian. Amon.	♐	29	7 56	4 0	6 55	3 31
21	M.	† Thomas, Ap. Themistokl. ●	♑	30	7 56	4 0	7 51	4 39
22	D.	Demetr. Gregor v. Sp. Zeno.	♑	1	7 57	4 1	8 38	5 56
23	F.	† Victoria. Hartmann. Dag.	♒	2	7 57	4 1	9 18	7 16
24	S.	† Adam und Eva.	♒	3	7 58	4 2	9 51	8 37
		52. Sonntag. Ev.: Von der Geburt Christi. Luc. 2.						
25	S.	**Heiliger Christtag.**	♓	4	7 58	4 2	10 20	9 55
26	M.	**Stephan,** Erzmartyrer.	♓	5	7 59	4 3	10 45	11 13
27	D.	Johann, Apstl. u. Ev. ☽	♓	6	7 59	4 4	11 10	Nts.
28	M.	Unschuldige Kindlein.	♈	7	7 59	4 5	11 36	12 28
29	D.	Thomas, Bischof. Theophila.	♈	8	7 59	4 5	Mtg	1 42
30	F.	David, K. Liberius. Eug.	♉	9	7 59	4 6	12 35	2 53
31	S.	Sylvester. Melanie. Gottl.	♉	10	7 59	4 7	1 12	4 2

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1. ......
2. ......
3. ......
4. ......
5. ......
6. ......
7. ......
8. ......
9. ......
10. ......
11. ......
12. ......
13. ......
14. ......
15. ......
16. ......

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.

Geliehene oder entlehnte Musikalien (Bücher).

Titel des Werkes:	Geliehen an:	Zu leihen an:	Zeittermin:

Ankauf von Musikalien und Büchern.

Nro.	Titel.	Preis		Nro.	Titel.	Preis	
		ℳ	₰			ℳ	₰

Fortsetzung des alphabetischen und Sachregisters

sämmtlicher im Katalog des allgemeinen deutschen Cæcilien-Vereins aufgenommenen Musikalien.

No. 385—488.

I. Missae.

a. Ad voces inæquales sine Organo aut instrumentis.

Benz J. B., *Missa in hon. St. Joan. Baptistæ.* 5 v. (2 T.). 390.

Cleve Joann. de, *M. „Dum transisset sabbatum“.* 6 v. (2 S. A. 2 T. B.) 440.

Croce Joann. a., *M. 1a. Sexti toni.* 5 v. (2 T.) 450.

— — *M. 2a. Tertii toni.* 5 v. (2 T.) 450.

— — *M. 3a. Octavi toni.* 5 v. (2 T.) 450.

Foerster Anton, *M. in hon. S. Cæciliæ.* 4 v. 407.

Haller Mich., *M. Septima in hon. S. Cunegundis.* 4 v. 451.

Hasler L., *M. „Ecce quam bonum“.* 5 v. (2 C.) 431.

Nekes Frz., *M. Brevis.* 4 v. 467.

Piel P., *M. „Adora te“.* 4 v. 420.

— — *M. (3. Ton.) in hon. S. S. Apost. Petri et Pauli.* 4 v. 452.

— — *M. Regina Angelorum.(7. Ton.)* 5 v. (2 B.) 485.

Schaller Ferd., *M. Solemnis in Tono V. transp.* 4 v. 395.

Stehle J. G. E., *M. „Ad dulc. Cor Jesu“.* 3 vel 4 v. (T. ad lib.) 386.

— — *M. Jubilaei solemnis.* 4 v. 447

Wiltberger H., *M. in hon. S. Joan. Baptistæ.* 4 v. 426.

Witt Fr., *M. „Salve Regina“.* 4 v. 428.

b. Ad voces inæquales cum Organo aut instrumentis.

Bischof J. Ch., *Missa in hon. S. S. Innocentium.* 2 æq. vel 4 v. c. O. 414.

Joos Oswald, *Messe zu Ehren der h. Anna.* 3 v. (oder für einst. Chor) c. O. 433.

Koenen Fr., *M. „Panis angelicus“.* 2 et 3 v. c. O. 419.

— — *M. in hon. St. Joan. Chrys.* 4 v. c. O. 488.

Koenig Tadd., *M. Nr. 1 in B.* 4 v. c. Instr. 479.

Krawutschke Rob., *M. de S. S. Nomine Jesu.* 4 v. c. O. 435

Lans Mich. J. A., *M. „in hon. Nativitatis Domini“.* 4 v. (A. T. 2 B.) c. O. 411.

Mettenleiter B., *M. in hon. S. Bernardi.* 4 v. c. O. (ad lib.) 441.

Moosmair Aug., *M. „de Angelis“.* 4 v. c. O. et instr. (ad lib.) 412.

Obersteiner Joh., *M. zu Ehren des h. Rupertus.* 3 vel 4 v. (T. ad lib.) c. O. 387.

Santner C., *M.* 4 v. c. O. 481.

Schaller F., *M. „de Beata“.* 3 vel 4 v. (T. ad lib.) c. O. aut Instr. 394.

Schaller F., *S. Corbinians-Messe* (in vierfacher Ausgabe). 4 v. c. O. aut Instr. 463.

— — *M. „Jesu bone Pastor“.* 4 v. c. O. 468.

— — *M. „de Sanctis“.* 3 vel 4 v. (T. ad lib.) c. O. (Instr. ad lib.) 475.

Schoepf Fr., *Erste Cäcilia-Messe in C dur.* 4 v. c. O. 425.

— — *Zweite Cäcilia-Messe in D dur.* 4 v. c. O. 425.

— — *Dritte Cäcilia-Messe in A dur.* 4 v. c. O. 425.

— — *Zweite Missa Angelica in Es dur.* 4 v. c. O. 425.

Zangl J. Gr., *Messe zu Ehren des hl. Anton v. Padua.* 5 v. (T. ad lib.) c. O. aut Instr. 424.

c. Ad voces æquales.

Blied Jak., *Missa in hon. S. Catharinæ.* 3 Mst. 389.

Diebold Joh., *M.* ad 4 v. æq. 439.

Haller Mich., *„Missa sexta“.* 3 v. c. O. 398.

Nekes Frz., *M.* (ohne Credo) *in hon. S. Joan. Evang.* 3 Mst. 466.

Piel P., *M. in hon. St Joan. Bapt.* 4 v. 486.

Schaller F., *„1a M. duarum voc.“* C. O. v. Harm. 397.

— — *M. „Jesu Corona Virginum“.* 3 v. c. O. 442.

II. Missae pro Defunctis.

Diebold Joh., *Missa pro def.* 4 v. 388.

Nikel E., *Requiem mit Libera.* 4 Mst. 457.

Obersteiner J., *M. pro def.* 4 v. 402.

Riegel Friedr., *Requ. 3 Mst.* C. O. 448.

Santner Carl, *M. pro def.* 3 vel 4 v. (T. ad lib.) c. O. 401.

Schaller F., *Req. u. Libera.* 4 v. (gem. od. Männ.-Chor) O. ad lib. 392.

Witt Frz., *M. pro def.* (Cum Libera) 4 v. 429.

III. Motetten.

(Gradualien, Offertorien, Antiphonen &c.)

a. Ad voces inæquales.

Adjuva nos 4 v. J. de Cleve. 440.

— — 4 v. M. Haller. 399.

Adoramus te 6. v. (S. A. 2 T. 2 B.) Reinh. Fleischer. 413.

Ad te levavi 4 v. P. Zuccari. 477.

Afferentur 4 v. M. Haller. 400.

— 4 v. G. E. Stehle. 393.

— 4 v. Fr. Witt. 393.

Alleluja-Ascendit 5 v. (2 T.) P. Magn. Ortwein. 464.

Ambulate 4 v. c. O. C. Greith. 427.

b. Ad voces æquales.

IV. Deutsche Kirchengesänge.

V. Psalmi, Cantica et Antiphonæ B. M. V.

a. Falsi bordoni.

Laudate pueri VIII. T. 4 Mst. J. B. Tresch. 455.
„ „ VIII. T. 4 v. Fr. Witt. 473.
Magnificat I. T. 3 Num. 4 v. Fr. Car. Andreas. 453.
„ I. T. 4 v. P. Cima. 403 u. 454.
„ I. T. 4 v. J. B. Molitor. 403.
„ I. T. 4 Mst. J. B. Tresch 455.
„ I. T. 4 v. Orph. Vecchius (2 Num.) 453.
„ I. T. 4 v. L. Viadana. 473.
„ I. T. 4 v. Caes. de Zachariis. 453.
„ II. T. 4 v. Fr. Car. Andreas. 453.
„ II. T. 1 u. 4 v. c. O. J. Groiss. 456.
„ II. T. 4 v. Orph. Vecchius. 453.
„ II. T. 4 v. Fr. Witt. 403.
„ III. T. 4 v. Fr. Car. Andreas. 453.
„ III. 4 v. Orph. Vechius. 453.
„ III. T. 4 Mst. Fr. Witt. 455.
„ IV. T. 4 v. Fr. Car. Andreas. 453.
„ IV. T. 4 v. J. B. Molitor. 432.
„ IV. T. 4 v. Orph. Vecchius. 453.
„ V. T. 4 v. Fr. Car. Andreas. 453.
„ V. T. 4 v. Orph. Vecchius. 453.
„ V. T. 4 Mst. Fr. Witt. 455.
„ VI. T. 4 v. Fr. Car. Andreas. 453.
„ VI. T. 4 v. J. P. Cima. 432.
„ VI. T. 4 Mst. J. B. Tresch. 455.
„ VI. T. 4 v. Orph. Vecchius. 453.
„ VI. T. 4 v. Fr. Witt. 422 u. 473.
„ VII. T. 2 Num. 4 v. Orph. Vecchius. 453.
„ VIII. T. 2 Num. 4 v. Fr. Andreas. 453.
„ VIII. T. 2 Num. 4 v. Auct. Incerto. 453.
„ VIII. T. 2 Num. 4 v. J. B. Molitor. 403.
„ VIII. T. 4 v. L. Viadana. 453.
„ VIII. T. 4 v. Fr. Witt. 474.
„ VIII. T. Caes. de Zachariis. 453.
Memento Domine VIII. T. 4 Mst. nach Zachariis 455.
Nisi Dominus I. T. 4 v. J. B. Molitor. 403.
„ „ VIII. T. 4 v. J. B. Molitor. 474.

b. Druchcomponirte Psalmen.

Miserere 4 v. Joan. de Cleve. 440.
Quemadmodnm desiderat 4 v. c. O. Fr. Koenen. 483.

c. Marianische Antiphonen.

Alma Redemptoris 4 v. Fel. Anerio. 403.
„ „ 4 v. Auct. ign. 474.
„ „ 2 v. æqu. c. O. Fr. Koenen. 446.
„ „ 4 v. I. Mitterer. 402.
„ „ 4 v. J. Molitor. 403.
„ „ 4 v. Palestrina. 468.
„ „ 4 v. L. de Prins. 468.
Ave Regina 4 v. Fux. 432.
„ „ 2 v. æq. c. O. Fr. Koenen. 446.
„ „ 4 v. I. Mitterer. 402.
„ „ 4 v. Leop. de Prins. 468.
„ „ 4 v. Fr. Suriano. 468.
Regina Cœli 5 v. (2 T.) W. Birkler. 403.
„ „ 2 v. æq. c. O. Fr. Koenen. 446.
„ „ 3 v. æq. c. O. Fr. Koenen. 446.
„ „ 4 v. Ant. Lotti. 468.
„ „ 4 v. Ign. Mitterer. 402.
„ „ 4 v. L. de Prins. 468.
Salve Regina 4 v. Fel. Anerio. 468.
„ „ 4 v. Auct. ign. 454.
„ „ 2 Num. 2 v. æq. c. O. Fr. Koenen 446.
„ „ 4 v. Orl. Lassus. 468.
„ „ 4 v. Ign. Mitterer. 402.
„ „ 4 v. L. de Prins. 468..
„ „ 4 v. Fr. Witt. 473.

VI. Hymnen.

Adoro te 3 N. 4 v. Ett, Ignoti, Mohr. 416.
Æterne Rector 4 v. J. Mohr. 416.
Æterne Rex 4 v. c. Tromb. ad lib. M. Haller. 399.
A solis ortus 4 v. Auct. ign. 416.
„ „ „ 4 v. „ „ 477.
Auctor beate 4 v. „ „ 416.
Aurora cœlum purpurat 4 v. M. Haller. 399.
„ „ „ 4 v. Fr. Witt. 416.
Ave maris stella 4 v. Ett. 474.
„ „ „ 3 Mst. nach Ett. 478.
„ „ „ 5 N. 4 v. Ett, Ign. (3), Mohr, Quante. 416.
Ave maris stella für Sopr. u. Org. P. Piel. 422.
Ave verum 4 v. J. Diebold. 458.
„ „ 4 v. J. Mohr. 416.
Cœlitum Joseph 4 v. J. Mohr. 416.
Cœlo Redemptor 4 v. Auct. ign. 416.
Cor Arca legem 4 v. „ „ 416.
Crux fidelis 2 N. 4 v. Ign., Mohr. 416.
Ibant magi 4 v. Auct. ign. 416.
Iste confessor 4 v. J. Mohr. 416.
Jesu dulcis amor 4 v. M. Haller. 399.
Jesu dulcis memoria 2 N. 4 v. Auct. Ign. 416.
„ „ „ 2 N. 4 v. Auct. inc. 477.
Jesu Redempter 4 v. Asola. 402.
Jesu Rex admirabilis 3 Mst. Palestrina. 478.
O esca viatorum 4 v. J. Diebold. 458.
„ „ „ 2 N. 4 v. Auct. ign. 416.
O gloriosa virginum 4 v. Auct. ign. 416.
O quot undis 4 v. J. Mohr. 416.
O salutaris 4 v. J. Diebold. 458.
„ „ 4 v. M. Haller. 399.
„ „ 3 Mst. Martini 478.
„ „ 2 N. 4 v. Ign., Mohr. 416.
„ „ 2 v. æqu. c. O. J. G. E. Stehle. 470.
„ „ 5 v. (2 T.) Fr. Witt. 427.
Pange linqua 4 v. J. Diebold. 458.
„ „ 4 v. (c. O. ad lib.) Ern. Eberlin. 481.
„ „ 4 Mst. Ett. 455.
„ „ 4 v. (c. O. ad lib.) Mich. Haydn. 481.
„ „ 4 v. (c. Tromb. ad lib.) M. Haller. 399.
„ „ 3 N. 4 v. M. Haller. 399.
„ „ 5 v. M. Haller. 399.
„ „ 3 N. 4 v. Ign. Mitterer. 402.
„ „ 4 v. (c. O. ad lib.) L. Nissl. 481.
„ „ 6 v. J. G. Samberger. 484.
„ „ 4 v. (c. O. ad lib.) C. Santner. 481.
„ „ 2 N. 4 v. Ign., Fr. Witt. 416.
Panis angelicus 3 Mst. Casciolini. 478.
Quem terra 4 v. Auct. ign. 416.
Sacris solemniis 4 v. c. Tromb. ad lib. M. Haller. 399.
„ „ 4 v. J. Mohr. 416.
„ „ 4 v. Fr. Witt. 427.

Salutis humanæ sator 4 v. c. Tromb. ad lib. M. Haller. 399.
„ „ 4 v. Auct. ign. 416.
Salve caput 4 v. Auct. ign. 416.
Summæ parens clementiæ 4 v. Auct. ign. 416.
Tantum ergo 5 v. (2 T.) J. Diebold. 458.
„ „ 2 N. 4 v. J. Diebold. 458.
„ „ 4 Nr. 4 v. A. Förster. 409.
„ „ 4 v. M. Haller. 402.
„ „ 4 v. J. Höllwarth. 402.
„ „ 3 v. (2 S. A.) Fr. Kœnen. 422.
„ „ 4 v. M. Leendorf. 458.
„ „ 9 N. 4 v. Ett 1, Mohr 2, Ign. 6. 416.
Te Mater alma 4 v. Auct. ign. 416.
Veni Creator 4 v. Asola. 402.
„ „ 3 Mst. nach Asola. 478.
„ „ 4 Mst. Ett. 455.
„ „ 2 N. 4 v. Ign., Mohr. 416.
Verbum supernum 4 v. c. Tromb. ad lib. M. Haller. 399.
„ „ 2 N. 4 v. Auct. ign. 416.
Virgo virginum præclara 2 v. c. O. P. Piel. 422.

VII. Litaniae.

Nickel, E. Lit. Laur. 4 v. 405.
Piel P. Lit. Laur. 4 Mst. 391.
„ „ „ „ 4 v. 443.
Renner J. Lit. Laur. 4 Mst. 506.
„ „ Lit. ss. Nom. Jesu 4 v. c. O. ad lib. 406.
„ „ Lit. Laur. 4 v. (2 S. A. B.) c. O. 472
Tresch J. B. Laur. Lit. 2 chör. 484.

VIII. Te Deum, Sequenzen, Responsorien.

a. Te Deum.

Fœrster A. 4 v. 408.
Nickel E. 4 v. c. O. aut. Instr. 404.
Piel P. 4 Mst. 487.
„ „ (dasselbe Op.) 4 v. 487.
Santner C. 3 vel 4 v. (T. ad lib.) c. O. 387.
Schaller F. 4 v. (Gem. od. Mst.) c. O. a. Instr. 396.
Witt Fr. 4 v. 427.

b. Sequenzen.

Lauda Sion 2 N. 4 v. Ign., Mohr. 416.
Stabat Mater 8 v. (2 Chör.) Palestrina. 437.
„ „ 2 N. 4 v. Auct. ign. 416.
Veni Sancte Spiritus 4 v. J. Mohr. 416.

c. Responsorien.

Cœnantibus 6 v. Mich Haller. 399.
In monte Oliveti 3 Mst. Martini. 478.
Libera 3 vel 4 v. (T. ad lib.) c. O. C. Santner. 401.
Misit me 6 v. M. Haller. 399.
Tenebræ factæ sunt 4 v. M. Haller. 399.

IX. Passion.

Benz J. B. Cantus Turbæ sec. Matth. et Joan. (5 od. 6 st., oder für 3 u. 4 Mst. 449.

X. Orgelcompositionen.

Blied J. 160 kurze und leichte Orgelstücke. 444.

Diebold J. 400 Orgelstücke: Vor-, Zwischen- u. Nachspiele zu den Melod. des Freib. Gesangb. 410.

Kothe B. Handbuch f. Organisten: Orgelstücke in allen gebräuchlichen Tonarten Th. II u. III. 476.

Skuhersky F. Z. 30 Orgelvorspiele in den Kirchentonarten a) mit, b) ohne Benützung der Accidenzien; Heft I u. II. 418.

XI. Theoretische Werke.

Battlogg F. J. Liturgischer Katechismus. 436.

Bäumker W. „Orlandus de Lassus.“ 423.

Heckmayr A. Praktische Gesangschule. 482.

Kirnberger U. L. Lehr- u. Uebungsbuch des Greg. Choralges. (2. Aufl.) 469.

Mayer J. G. Gesanglehre. 445.

Mohr J. Anleitung zur kirchl. Psalmodie; nebst Vesper-Ps. beziffert u. übersetzt (2. Aufl.) 465.

Sammlung lit. Verordnungen für Kath. Kirchenmusik. 481.

Tresch J. B. „Das Nothwendigste u. Wichtigste über und vom Greg. Choral.“ 461.

XII. Gregorianischer Choral.

Choralcredo (Die vier) des Ord. Missæ J. G. E. Stehle. 471.

Hymni Vesperarum. Org. comitans von J. Hanisch. 462.

Kirchenjahr (das) von J. Molitor; Sect. I. enth. 31 Advents- u. Weihnachtsgesänge (26 lat., 5 deutsche.) 477.

Laudes Vespertinæ, sive cantus diversi excerpti ex Antiph., Grad et Rit. Rom. 415.

Manuale cantorum: enth. I. Ordin. Missæ, II. Ps. Hymn. u. Vers. der Vespern, III. die Complet; IV. Melodien 170 lat. Kirchenlieder (Orgelbegleitung siehe unter 416); 417.

Mohr J. Cantiones sacræ; enth. 181 lat. K. Ges. (Ps., Hymn., Lit., Seq. 4 Singmessen, Varia.) für gemischten Chor. 416.

Sammlung 3 st. Ges. zum Gebr. beim lit. Gottesdienste (40 Num. 18 Hymn., 8 Motett., 3 Seq., Ps. Miserere.) 478.

Vesperale Romanum Org. comit. Sectio II. Fr. X. Haberl u. J. Hanisch. 438.



Die Popularität der Kirchenmusik.*)

II.

Bedeutung, Aufgabe und Wirkung der liturgischen Musik infolge ihres zweiten Zweckes.

1. Gott ist wie die ewige Wahrheit und das höchste Gut, so auch die absolute Schönheit.[1]) Er ist der Schöpfer aller Schönheit (Weish. XIII, 3) und das Weltall ist die Hülle seiner Majestät und Herrlichkeit, in die er sich gekleidet. (Ps. 103, 2, Spr. 31, 25.)

Nach Gottes Bild ist der Mensch geschaffen und wenn ihm auch das göttliche Sonnenbild in der Seele durch die Erbschuld entstellt worden, es blieb ihm das Sehnen und Streben nach dem Lichte der Wahrheit, nach dem Gesetze der Güte, nach den Formen der Schönheit als der harmonischen Erscheinung des Wahren und Guten.[2]) Es blieb ihm die Lust an Ordnung und Harmonie als Erinnerung an die Tage des Paradieses.[3]) Es blieb ihm, dem Bildedes Schöpfers, das Schaffen in den Werken der Kunst.[1])

Aber auch die glänzendsten Werke der vorchristlichen Kunst heben sich auf dem dunklen Hintergrunde der Schuld ab.[2]) Die Ideale der Schönheit sind ja aus der Welt der Unordnung und Störung, der Disharmonie und des Zwiespaltes genommen, aus jenen Kreisen, die „unter der Herrschaft des Todes stehen.“[3]) Aus dem vergifteten Quell der trostlosen und niederdrückenden Welt- und Lebensanschauung des Heidentums stammt nicht die vollendete Kunst, kann ihr die wahre Bedeutung und Aufgabe nicht werden.

In der Wahrheit und Gnade des welterlösenden Gott-Menschen feiert die Kunst erst ihre Auferstehung, in ihr erhält sie

*) Fortsetzung vom Cäcilien-Kalender 1880. S. 3 ff.

[1]) Scheeben, Dogmatik I. 578 §§. 83—85. Hilarius de Trin. c. I: Pulcherrimus Deus est confitendus. Jungmann, Schönheit und schöne Kunst, S. 142. Um eine feste und bestimmte Basis für die Würdigung der K. M. nach ihrem zweiten Zwecke zu gewinnen, glaubte ich principielle Anschauungen der christlichen Kunstlehre voranschicken zu müssen. Da diese ästhetischen Präambula aber nur kurz gegeben werden konnten, citirte ich die betr. Literatur, in welcher eine eingehendere Besprechung sich findet.

[2]) Vgl. Becker, Characterbilder aus der Kunstgeschichte. S. 4. Dursch, Aesthetik S. 3.

[3]) Amberger, Pastoraltheologie II, 871: „Kunst und Opfer haben denselben Ursprung und dieselbe Geschichte. Beide gingen hervor aus dem Bewußtsein des Menschen vom Verluste jenes ersten Zustandes der Gotteskindschaft und aus der Sehnsucht der Wiederherstellung desselben.“

[1]) Lasaulx, Philosophie der schönen Künste, S. 251. August. de diversis quæst. 78: Ars illa summa omnipotentis Dei per quam ex nihilo facta sunt omnia, quæ etiam sapientia eius dicitur, ipsa operatur etiam per artifices ut pulchra atque congruentia faciant. Solger im Erwin 2, 34 (vergl. Lasaulx l. c.): „Die wirklich gewordene Schöpfungskraft und nichts anderes ist die Kunst.“ Dursch, Aesthetik S. 17 vgl. S. 26: „Die Kunstfähigkeit des Menschen hat ihren tiefsten Grund in seiner geistigen Aehnlichkeit mit dem Schöpfergeiste.“

[2]) Weiß, Apologie des Christenthums, I, 52.

[3]) Ps. 106, 10; Hos. 13, 14. De mortis dominatu in veteres, Lasaulx, Studien des klassischen Alterthums, S. 459 u. ff.

ihren großartigen Beruf apostolischer Thätigkeit.[1])

In Christus ist der tiefe, dunkle Abgrund der Schuld gehoben, die große Dissonanz der Sünde gelöst; in ihm der Blick des Künstlers in die unendlichen Räume des Himmels geöffnet; in ihm, der die ewige Gottes Wahrheit uns verkündet und das göttliche Bild in der Seele erneuert, ist eine neue Geistes-Welt der Wahrheit und Gnade geschaffen, sind die heiligsten und mächtigsten Gefühle durch die göttliche Opferliebe am Kreuze wachgerufen worden; ja Gottes Liebe selbst in das Menschenherz durch den hl. Geist ausgegossen worden, um das Göttliche und Ewige mit übernatürlicher Kraft in Glaube und Hoffnung zu erfassen.

Auch die Tonkunst feiert in Christus ihre Auferstehung: durch ihn wird ihr neues Leben, eine neue Würde und Aufgabe.

In Christus haben sich die unendlichen Tiefen des Seelenlebens der erlösten Menschheit, aus denen die Musik ihre Melodien und Harmonien schöpft, erschlossen; in ihm ist die Tonkunst vom bestrickenden Zauber der Sinnlichkeit und des unerlösten Naturlebens befreit[2]) und durch den Lebenshauch göttlicher Wahrheit und Liebe zu höherem, vollendetem Leben geweckt worden, so daß jetzt jubelnd und dankend die Seele zum Schöpfer und Erlöser sich heben kann. Seit der Kreuzbaum auf Golgatha errichtet steht und täglich im eucharistischen Opfer der katholischen Kirche jene welterlösende That sich erneuert,[3]) müht sich die kirchliche Tonkunst, um Zeugniß zu geben von der Liebe der Christen zu ihrem Schöpfer und Erlöser, zu ihrem im Sakramente verborgenen Gotte, müht sich, mit Allgewalt das Menschenherz zu ergreifen und zu begeistern, zu lebendigem Glauben und inniger Liebe, zur reinsten Freude der Seligkeit in Gott zu führen. Erlösung und Auferstehung ward auch der Tonkunst durch Christus. „Wenn ich erhöht sein werde von der Erde, werde ich Alles zu mir ziehen." Joh. XII, 32.[1])

2. Die erlöste Tonkunst tritt in den Dienst der welterlösenden und heiligenden Kirche. Sie bekleidet sich mit dem Gewande des Leviten (Musica sacra) und dient am Altare beim hl. Opfer und göttlichen Pflichtgebete. (Sacrificium und Officium.) Sie wird liturgische Musik d. h. sie ist die Feiersprache der Liturgie.[2])

Das Abbild der Liturgie des Himmels ist die Liturgie der Kirche. In ihr ist der unendlich liebereiche göttliche Vater im Sohne durch den hl. Geist für die Erlösung und Heiligung des Menschen thätig; sie ist „das Erlösungswerk Christi in seiner Kirche, ausgehend vom Altare und von da sich fortsetzend in immer weitere Kreise und noch erkennbar und lebensvoll in ihren kleinsten Ceremonien." In ihr weilt Gott unter uns und spendet Wahrheit und Gnade; in ihr strömt Jahr um Jahr, Tag um Tag Christi Geist und Leben in den mystischen Leib Christi und seine Glieder über; in ihr naht sich die irdische Gottesbraut ihrem ewigen Bräutigame, dem Opferlamme zur Rechten des himmlischen Vaters; in ihr hebt die Kirche die Hände zum Gebete und Opfer; in ihr breitet Gott seine Hände aus zur Gnadenherrschaft und Segensspende.

---

[1]) Durich l. c. S. 77. S. 86: „Die christliche Kunst geht von dem von Irrthum und Sünde erlösten Geiste aus, kann nur ein geistig wiedergebornes Leben zur Anschauung bringen und dadurch das reinste Wohlgefallen erwecken und die subjektive Erlösung befördern. Die christliche Kunst ist eine fortdauernde Auferstehungsfeierlichkeit." Jungmann, l. c. S. 406. L'art pour l'art c'est une absurdité. Lamennais. Soweit der Himmel erhaben über die Erde, soweit ragt die christliche Kunstanschauung über die humanistische empor! Ueber den Unterschied der christlichen Kunst von der antiken siehe Neumaier, Geschichte der christlichen Kunst, I §. 3.

[2]) Organ für christliche Kunst 1866, Nr. 3. „jenem Sirenengesange, welcher die sinnliche Lust in dem thierischen Menschen erregt, aber nicht Friede und Ruhe für ihn hatte, nicht Versöhnung in reinen und lauteren Harmonien."

[3]) „Die Kirche hat Musik, weil sie ein Opfer hat, weil ihr die Feier des göttlichen Lobes obliegt." Erlaß des Bischofs von Regensburg, 16. April 1857. Kurios ist, was Ersch und Gruber in der großen Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste (ebenso Herzog, Kirchenlexikon) unter „Gesang" bringen: „Der protestantische Choral ist die Erlösung der Kunst aus scholastischer Erstarrung. Die Kunst blieb unter dem Banne unfruchtbarer, weil einseitiger Spekulation gefangen. Ganz ohne Rücksicht auf menschliche Bedürfnisse, nur um die geheimnißvolle Pracht des römischen Kultus zu erhöhen und ohne Gewinn für das christliche Leben tragen der fromme Eifer und hohe Gelehrsamkeit der in disciplinarischer Ertötung der Weltlust lebenden Mönche das Material herbei, um es zu einem stolzen, aber von der Menge unverstandenen Baue anzuordnen."

[1]) Brendel, Geschichte der Musik I, 8: Die Tonkunst ist die Kunst des Gemüthes; sie spricht als solche die innersten Tiefen der Seele aus; die innere Welt aber ist erst durch das Christenthum erschlossen worden. Vgl. Reißmann, Illustrirte Geschichte der deutschen Musik. 1. L. S. 20, 63.

[2]) La parole solennisée de la Liturgie. Musica sacra (Toulouse) 1878, p. 85. Ricker J. A., Pastoraltheologie, Wien 1878, III, S. 176: „Das Wort, die Sprache und in Verbindung damit die Gesänge sind wohl die geeignetsten Formen, die Ideen und Gnaden des Christenthums an die christliche Gemeinde zu vermitteln und dieser zum Ausdrucke ihres Glaubens und ihrer frommen Gefühle zu dienen."

Damit nun in aller Majestät und Erhabenheit, in geziemender und würdiger Form das Göttliche unter uns erscheine und unser ewiger Hohepriester unter uns weile und wirke, damit des Menschen Geist und Herz leichter von der Erde sich losreiße und bereitwilliger der göttlichen Wahrheit und Gnade sich öffne, hat unsere hl. Mutter, welche den irdischen Sinn des Menschen weiß, vom Geiste Gottes geleitet, gar Vieles angeordnet, was die Liturgie feierlich (solemnis) macht. Sie umgibt den Priester mit einer Schaar heiliger Diener; sie befiehlt den Gebrauch des Weihrauches und ordnet großartige, tief bedeutungsvolle Ceremonien an.[1]) Und auch die Tonkunst, diese mächtigste aller Künste, von der die Fabeln alter Zeiten so Wunderbares erzählen,[2]) die so unmittelbar und unwillkürlich das Menschenherz ergreift, hat sie gewürdigt, cooperari

[1]) Missa solemnis est quæ omnem solemnitatem habet cantus, thuris, ministrorum sacrorum, earumque ceremoniarum quas præscribunt rubricæ agentes de missa solemni.

[2]) Lasaulx, Philosophie S. 127 u. ff. Clément, Histoire générale de la Musique réligieuse p. 454. Bona, de div. psalm. XVII, I, 4. Doch nicht blos die Fabeln alter Zeiten, sondern auch die Schriften der Musikgelehrten des Mittelalters erzählen uns Wunderbares über die Macht der Musik. Es ist uns, als hörten wir Berichte aus einem Wunderlande mit einer Zaubermusik von geheimnisvoller Kraft.

Da rühmt uns z. B. M. Aur. Cassiodor (gest. 570), der berühmte römische Staatsmann, später Abt des Klosters Vivarium (Gerbert, script. I, 18 seq. Nr. 9 Instit. mus.): „Um von der Leier des Orpheus, dem Gesange der Sirenen als etwas Fabelhaftem zu schweigen, was sollen wir von David sagen, der Saul durch die Kunst einer höchst heilkräftigen Musik vom unreinen Geiste befreite und auf eine neue Weise durch das Gehör dem Könige die Gesundheit brachte, welche die Aerzte durch die Kraft der Kräuter nicht bewirken konnten? Der berühmte Arzt Asklepiades soll einen Geisteskranken durch Musik wieder gesund gemacht haben. Gar viele wunderbare Heilungen geschahen durch diese Kunst an Kranken." Wie Cassiodor, führen dieses Beispiel an Isidor von Sevilla (Gerb. I, 20), Regino von Prüm (I, 235), Guido von Arezzo (II, 14), Joh. Cottonius (II, 252), Joh. Aegidius (II, 370), Marchettus von Padua (III, 66) ꝛc. Auch der h. Bischof Isidor von Sevilla (gest. 636), (a. O. p. 19) als der Gelehrteste seiner Zeitgenossen gepriesen, sagt uns von der Musik: „Ohne sie ist kein Zweig des Wissens vollendet zu nennen; denn Nichts ist ohne sie. Selbst die Welt soll mit einer Art Harmonie der Töne geordnet sein und auch der Himmel bewegt sich in Harmonie und Rhythmus. Die Musik bewegt das Gemüth, regt verschiedene Stimmungen an. In der Schlacht feuert das Schmettern der Trompete die Krieger an, und je heftiger der Lärm, um so tapferer wird zum Kampfe der Muth. Auch die Ruderer ermuntert Gesang zur Erduldung ihrer Mühen. Musik besänftigt das Herz, Gesang tröstet bei angestrengter Arbeit. Erregte Gemüther beruhigt Musik, wie es von David heißt, daß er Saul vom unreinen Geiste durch die Tonkunst befreite. Selbst wilde Thiere und Schlangen, Vögel und Delphine bewegt die Musik zum Anhören ihrer Klänge."

Der Benedictinerabt Regino von Prüm (gest. 915) (De harm. inst. Gerb. I, 235), erwähnt, wie jedes Alter Freude an Musik habe, wie man der Menschen Sittlichkeit durch die Musik erkenne; dann sagt er: „Jeglicher sittliche Zustand wird aber auch durch die Musik geleitet und regiert. Der Gesang bringt Schlaf und nimmt ihn, führt Sorge und Kümmernisse herbei und entfernt sie. Er reizt zu Zorn und empfiehlt die Milde, heilt sogar die körperliche Krankheit." Als Gewährsmänner führt er Cicero und Pythagoras an. („Les harmonies du son et l'histoire des instruments de musique par J. Rambosson" untersucht die Wirkungen der Musik vom Standpunkte der Hygiene, der Medicin, der Moral.)

Ein Musikschriftsteller um die Mitte des XI. Jahrh., Johannes Cottonius (Gerbert II. 252, nr. XVII) sagt: „Der Gesang schmeichelt dem Ohre, richtet den Geist auf, feuert die Krieger zum Kampfe an, bringt Verzweifelte zur Besinnung, kräftigt den Wanderer, entwaffnet die Räuber, sänftigt die Zornigen, heitert Traurige und Aengstliche auf, versöhnt die Feinde, zerstreut eitle Gedanken, bezähmt die Raserei der Verrückten. (Saul, Asklepiades, Pythagoras.) Die Musik hat aber je nach den verschiedenen Weisen und Tonarten verschiedene Wirkung! So kannst du durch die eine Gesangsart einen zur Lüsternheit reizen, und eben diesen durch eine andere ganz schnell (quantocius) zur Reue bringen. Diese Erfahrung erzählt Guido von einem jungen Manne.

Der berühmte Aretiner Guido in seinem Micrologus (XIV. c.) (über den Einfluß der Musik) (Hermesdorff, Trier 1876. S. 79.) führt auch das Beispiel des berühmten Arztes Asklepiades aus Prusa in Bithynien (Cic. de or. 1. 14, 62) an. „In ähnlicher Weise besänftigte David den bösen Geist Sauls und brach die dämonische Wuth durch die mächtige Gewalt und die Lieblichkeit dieser Kunst. Diese Gewalt jedoch ist allein der göttlichen Weisheit vollkommen offenbar. Wir aber wollen, was wir bis jetzt im Räthsel erfaßt haben, zum göttlichen Lobesdienste verwenden. (Quæ in ænigmate ab inde percepimus, in divinis laudibus utamur.)

Ein vorzüglicher Lobredner in der 2. Hälfte des XIII. Jahrh. ist der Minorite Johannes Aegidius von Zamora, Lehrer des Prinzen Sancho, Sohnes Alphons des Weisen von Castilien. (Gerbert, script. II, 370 seqq. de arte musica.) Nachdem er in ähnlicher Weise wie der hl. Isidor und die Uebrigen den besonderen Einfluß auf das Gemüth angegeben, beschäftigt er sich eingehend mit der Wirkung der Musik auf die bösen Geister. „Sie vertreibt die bösen Geister aus dem Körper mit einer gewissen staunenswerthen, geheimen Gotteskraft." Er redet dann von der Einwirkung der Musik auf die Vögel, Fische, Delphine ꝛc. und kommt (Gerb. p. 392) in seinem XV. cap. nachmals mit einem großartigen Lobspruche darauf zurück.

Marchetto von Padua, der bekannte Musiktheoretiker aus der zweiten Hälfte des 13. und dem Anfange des 14. Jahrh. (Gerb. III, 66 Lucidarium musicæ, c. III) sagt: „Ohne Musik kann keine Wissenschaft vollkommen sein. David schlug die Harfe und Saul wurde weniger vom bösen Geiste geplagt: das war wegen der Lieblichkeit des musikalischen Klanges. Elisäus ließ den Harfenspieler sich kommen und kaum hatte dieser zu spielen begonnen, fühlte er, wie der Geist der Weissagung auf ihn niederstieg und er prophezeite."

Der Magister der Sorbonne, Canonicus und Decan zu Paris, Jean de Meurs (Joannes de Muris aus dem 14. Jahrh.) (Gerb. scr. III, 195 summar. musicæ, c. II.) feiert in Prosa und Poesie die Musik: „Sie ist heilkräftig und wirkt Wunderbares; durch sie werden Krankheiten geheilt, besonders solche, die aus Melancholie und Traurigkeit entstanden. Durch sie wird verhindert, daß Einer in das Verderben und Elend der Verzweiflung stürze. Musik kräftigt den Wanderer, entmuthigt Räuber und Diebe und jagt sie in die Flucht. Durch sie werden Feige im Kampfe angefeuert, Flüchtlinge und Besiegte zurückgerufen. Es gibt eine gewisse Art Gesang, welche die Lüsternheit vernichtet und eine

in opere Dei, mitzuwirken an diesem Gottes-Werke der Reinigung, Erleuchtung und Heiligung des Menschen, ihn aufwärts zu tragen im himmlischen Verkehre mit Gott zu den Gütern der Gnade und Glorie, ihm verständlich zu machen die Geheimnisse des Evangeliums, die Heiligkeit und den unendlichen Werth des eucharistischen Opfers, ihn zur devotio[1]) zu führen d. i. zur glaubensinnigen und liebeglühenden Hingabe an Gott, welche der Anfang der ewigen Seligkeit ist.

Das alles fassen wir (wenn wir von Popularität der K. M. reden) zusammen unter dem Worte „Erbauung" der Gläubigen, welche als der zweite Zweck der K. M. bezeichnet wird. Das alles wenn sie wirkt und wirkt im ganzen Volke, dann ist sie wahrhaft populär. Dann hat sie jenen „Effekt" erreicht, der von ihr vermöge der Eigenschaft der Popularität idealiter erwartet wird nnd erwartet werden muß. Ja dann, wenn der liturgische Gesang dazu beiträgt, daß bei der Feier der hl. Geheimnisse die Gläubigen in lebendigem Glauben, in hl. Ehrfurcht und Andacht mit der Kirche beten und bitten, loben und lieben, trauern und büßen, jubeln und frohlocken, daß sie gerührt, wie Skt. Augustin Geist und Herz der göttlichen Wahrheit und Gnade öffnen, daß sie die Sünde hassen und das Gute lieben, daß die Liturgie der Erde ein wirkliches Abbild der Liturgie des Himmels werde, um mit den Engeln und Heiligen das Lob des Allerhöchsten aus dem reinen Herzen der Erlösten auf der Erde sich verbindet: dann ist das Ideal des Effektes der populären K. M. erreicht.[1])

3. Wenn ich nun mit einigem Bangen daran gehe, im Einzelnen den Kirchengesang in seinen geheimnisvollen Einwirkungen auf das Menschenherz zu schildern und die Art und Weise versuche anzugeben, wie derselbe wirkt, so liegt der Grund davon in der großartigen Erhabenheit unserer Kunst, liegt in der Gefahr, durch das Zuviel oder Zuwenig dem hl. Gesange nicht die volle Ehre zu geben, liegt in dem unerschöpflichen, geheimnisvollen Leben der Kirche Gottes, deren Dollmetscher die liturgische Musik ist. Doch es sei der Versuch gemacht! In höherem Grade werden wir dann die Bedeutung und Aufgabe des K. Gesanges erkennen; nicht als ein bloßes bel accessoire zur Erhöhung der liturgischen Feier, sondern als ein wichtiger Faktor des Kirchenlebens wird er uns erscheinen;[2]) wir werden die nothwendigen Prämissen finden, um über die Eigenschaften der K. M. als musica popularis zu urtheilen; es werden sich uns

---

solche, welche sie weckt. Die Musik besänftigt den Zornigen und erfreut den Traurigen. Ja sogar böse Geister setzt sie in Schrecken und verjagt sie ꝛc."

Der Mönch Adam von Fulda, der um 1460 lebte, (Gerb. l. c. III, 333. p. I. c. II.—VI.) nachdem er in fünf Kapiteln Werthschätzung der Musik bei Heiden, Juden und Christen und ihren Nutzen für den einzelnen Menschen und den Staat nachgewiesen und Belege dafür aus Plato, Aristoteles, Pythagoras, Ovid, Cicero, Horatius, dem A. u. N. Testamente, den Kirchenvätern ꝛc. beigebracht, schließt mit den energischen Worten: „es mögen sich also entfernen jene albernen zweibeinigen Esel und sich für besiegt erklären und aufhören zu schmähen, was sie nicht verstehen."

Nicht minder ist der Tegernseer-Mönch Johannes Keck (15. Jahrh.), längere Zeit Professor der Theologie in Augsburg (Gerb. scr. III, 320.), ein begeisterter Lobredner der Tonkunst und führt in seinem Vorworte an den Abt alle möglichen Wirkungen an Thier und Mensch, an Himmel und Erde an. „Mit welcher Sorgfalt, sagt er zum Schluße, müssen wir eine Kunst betreiben, welche durch soviele ehrende Vorzüge vor den übrigen menschlichen Wissenschaften ausgezeichnet ist!"

Dazu füge ich noch aus des Benedictiners Kobold im Kloster Weingarten „Groß- und Kleinwelt" (Musica. Archiv von Dom. Mettenleiter, Brixen 1868. S. 158.): „Es ist gewiß, daß die Music seye ein Beförderin oder Antrieb zur Andacht, ein Zierd und Kleinod des Gottesdienstes, ein Lust und Freud des Gehörs, ein Königinn der freyen Künsten, ein mächtige Beherrscherin der Gemüther, ein absonderliche Gabe Gottes, ein Portion und Vorspiel der himmlischen Freuden, ein Ringerung der Schwermüthigkeit, ein Versüßung der sauren Arbeit, kein ehrbare Gemüthsergötzung, ein Trost der Einsamkeit, ein Versammlung der ausschweifenden Gedancken, ein Anzeigung guter Verständniß und Ordnung, ein Widerbringerin des verstörten Friedens, ein Besänftigung des Zornmuthes, ein Inhalt und Mässigung der Grausamkeit, ein annehmlicher Liebs-Gewalt, ein Abwendung vieler Ueblen und ein recht unschuldige Freud." (§. 5 redet von der Kraft der Musik, worin er besonders ergötzliche Geschichten über die Einwirkung der Musik auf die Thiere erzählt. §. 9. „Unter den beyhelfenden und erweckenden Dingen hat die Kirchenmusik den ersten Platz und gilt mir mehr als alle Ceremonien.")

[1]) „Ein gläubiges, tief innerliches Erfassen jener Wahrheiten, die uns zur Hingabe an Gott bewegen." Pruner, Moraltheologie, S. 218. D. Thom. Ideo salubriter fuit institutum ut in divinas laudes cantus assumerentur ut animi infirmorum magis provocarentur ad devotionem.

[1]) Gihr, das heil. Meßopfer, S. 411. „Die K. M. soll das Innerste des Menschen aufschließen, empfänglicher machen für die heiligsten Gefühle. auf daß die ganze Seele sich fülle mit dem Gedanken einer vertrauensvollsten, innigsten Besprechung mit dem Ewigen, der da ist unser alleiniger Trost, unsere Hoffnung und Hilfe, unser bester Freund und Rathgeber, unser liebevoller Vater." Organ f. christl. Kunst.

[2]) Les mélodies grégoriennes par Pothier, Tournay 1880, p. 2. „Ce serait amoindrir l'importance de la musique sacrée que de la considérer simplement un bel accessoire destiné à relever, de concert avec la pompe extérieure des céremonies, la splendeur et la dignité du culte divin: elle a cet effet sans doute, mais son rôle principal qui la fait pénétrer dans l'intime même de la liturgie, est de s'unir aux paroles saintes pour en compléter l'expression."

die einen und anderen Gedanken nahe legen, wie wir K. M. hören sollen; es wird unsere Liebe und Begeisterung, so hoffe ich zu Gott und das ist der Zweck meines Versuches — zur liturgischen Musik sich steigern.

Doch sind vorerst noch die Gesichtspunkte festzustellen, nach welchen wir die Popularität der K. M. betrachten wollen. Die K. M., wie wir sie bei einer kirchlichen Feier, also in Verbindung mit der Liturgie vollkommen und vollendet im Heiligthume vorgeführt hören, (das musikalische Werk ist erst vollendet, wenn es vollendet aufgeführt wird) betrachten wir vom Standpunkte a. der Dogmatik, insoferne sie Gottesdienst, b. der Aesthetik, insoferne sie ein Kunstwerk, c. der Liturgik, insoferne sie feierliches Gebet der Kirche und d. der Mystik, insoferne sie die geheimnisvolle Sprache der christlichen Mysterien ist.

Nicht selten vergleicht man die Musik mit den Schwesterkünsten der Architektonik oder Malerei. Nun in mancher Beziehung mag das angehen. Ungleich wichtiger und richtiger ist es, den K. Gesang eine Art heiliger Beredsamkeit zu nennen [1]) und als solche hat sie dann nicht bloß den Zweck a. zu ergötzen, sondern auch b. zu belehren und c. zu bewegen. Dreifaltig ist also die Beziehung, nach welcher wir die K. M. von einem vierfachen Standpunkte aus hinsichtlich ihrer Wirkungen untersuchen wollen.

4. Der hl. Thomas von Aquin gibt bei der Antwort auf die Frage, ob man beim Gottesdienste Gesänge verwenden dürfe, die Aufgabe und damit auch die Wirkung der K. M. (2. 2. qu. 91 art. 2.) mit der These: „Es ist heilsam, daß beim Gottesdienste der Gesang verwendet werde, ad infirmorum excitandum affectum atque devotionem, um „Gemüth und Andacht der Schwachen anzuregen.“ Er führt dabei den hl. Augustinus (Conf. X) an: „Ich sehe mich veranlaßt, die Gewohnheit in der Kirche zu singen, deswegen zu billigen, damit per oblectamenta aurium durch das Wohlgefallen des Ohres der schwächere Geist zum Gefühl der Frömmigkeit sich erhebe. „Im A. B. sagt er, waren Musikinstrumente nur deswegen erlaubt und im Gebrauche, weil das Volk, da es eben gar sehr hartherzig und irdisch gesinnt war, durch solche Instrumente angeregt werden mußte.“

Dazu hat ja, wie oben erwähnt, unsere Kirche wie alles, was zur äußeren Gottesverehrung gehört, Symbole, Ceremonien, so auch den K. Gesang angeordnet, um durch sie ihre Kinder, vor allen die infirmi (nach Thomas duri et carnales), die Schwachen, Hartherzigen und Irdischgesinnten zur Andacht und Liebe Gottes, zu frommer Hingabe an Gott zu führen, damit, wie Gregor von Valencia in seinem Commentar zur Stelle des hl. Thomas sagt, „je mehr die Seele durch die Gesänge unterstützt und angeregt, zu Gott emporsteigt, um so mehr von der Sünde entfernt werde.“ [1]) In welcher Weise vielleicht dieser Effekt sich vollzieht, versuche ich durch ein Beispiel zu zeigen.

Es ist Ostern, das „Fest der Feste, die Feier der Feiern.“ Der Katholik kommt zur Kirche. In festlichstem Schmucke prangt sie; alles, was sie Kostbares hat, alle Reichthümer und Schätze entfaltet sie zum Glanze des Tages. Noch herrscht weihevolle Stille in dem Hause Gottes. „Bereite dein Herz vor dem Gebete und sei nicht wie ein Mensch der Gott versucht!“ Die Glocke gibt das Zeichen. Die hl. Feier beginnt. Der Priester im Festgewande mit seinen Dienern schreitet zum Altare, um das hl. Opfer des N. B. zu Gottes Lobe und Dank zu feiern. Es ertönt die Orgel in feierlichen, erhabenen Akkorden. Sie schweigt. „Vidi aquam!“ Es beginnt das hl. Amt. Die Choralisten

[1]) Kölnische Volkszeitung 1880, Nr. 116, 118 und 130 enthält sehr lehrreiche „K. musikalische Briefe“, worin es unter Anderem heißt: „Die K. M. hat in ihrer Verbindung mit der Liturgie nicht bloß das Kunstschöne darzustellen; sie will auch die verständliche Sprache sein, die den Sinn des hl. Textes den Gläubigen erschließt, die Empfindung belebt, Geist und Herz mit Begeisterung erfüllt. Ihr fällt eine ähnliche Aufgabe zu, wie die kirchliche Beredsamkeit sie hat.“ Gerbert, de cantu et mus. s. II, 315: „Musica ecclesiastica est eloquentia quædam sacra. Is solus finis esse debet musicæ sacræ, non delectari solum, sed etiam docere ac movere. Id suapte natura musica melius quam oratio præstaret suavius in animum influens.

[1]) Utile est ut quanto magis mens ad Deum ascendit his adjuta et concitata canticis, tanto magis a peccato retardetur juxta illud Isaiæ 48. laude mea infrænabo te ne intereas. D. Thom. 2. 2, qu. 91 art. 1: ut homo occupatus in laude Dei ab his quæ sunt contra Deum, retrahatur. Eine Zusammenstellung der Lehre des hl. Thomas von Aquin über den Kirchengesang findet sich im Magazin für Pädagogik 1880, S. 93 (2. Heft). Musica sacra (Milano, Guerrino Amelli) 1880, N 3 rc. P. 85 erzählt Amelli von einem Manuscripte, das er 1872 in der Bibliothek der Universität Pavia gefunden mit dem Titel: „Thomas de Aquino presbiter de arte musica.“ Beides nun „S. Tommaso e la Musica“ und des Aquinaten „de arte musica“ ist in einer Broschüre erschienen „apud Calcographiam Musica sacra Mediolani Via S. Sofia 1. pretium fr. 2.



Triumph des hl. Thomas von Aquin.
Gemälde von Benozzo di Gozzoli (15. Jahrh.) im Museum des Louvre zu Paris.

stimmen den Introitus an; es folgen die feierlichen Gesänge des Kyrie, Gloria u. s. w. durch den Sängerchor. Und sie klingen so ernst und würdevoll diese Harmonien und doch so freudig und bewegt; so weihevoll und erhaben und doch so innig und erhebend; so einfach und doch so großartig; so selig und glücklich im Jubel und doch nicht leidenschaftlich und maßlos. Anima in musica delectatur. Aristol. Pol. VIII. An Musik erfreut sich das Herz.[1]) Diese geheimnisvolle Weihe des Gesanges bringt dem Beter in die Seele und es ergreift ihn mit einer ihm fast unbewußten Naturgewalt der Zaubertöne der Musik. Erdensorge und Kummer mag ihm in die Kirche gefolgt sein, sie schwinden wie Nebel vor der Sonne. Und umrauscht von diesen herrlichen Weiheklängen wird ihm im Hause Gottes, seines Erlösers, des glorreich Erstandenen so wohl und er fühlt sich so selig. „Herr! hier ist gut sein!“ Die rein pathologische, unbewußt und unwillkürlich wirkende Macht der K. M. möchte ich das nennen.

Gregor von Valencia sagt: der Kirchengesang ist nützlich, um „in Anderen die gebührende Meinung und Ehrfurcht vor Gott zu erwecken.[2])“

Es braucht der „infirmus“ Nichts vom Texte zu verstehen, kein Verständnis für die Musik zu haben, soviel ist ihm bei der K. M., wie sie sein soll, sogleich klar, daß das, was er im Gottes Hause hört, so ganz anders klingt, als die Musik, die er draußen in der Welt hört. Dort leichte, gefällige Musik, einschmeichelnde Lieder, ansprechende Arien, fröhliches, heiteres Formenspiel, dramatisch leidenschaftliches Ensemble, lieblicher Wechsel von Gesang und Instrumenten; hier Nichts von theatralischem Pathos, von Unruhe und Leidenschaft, nichts Weltliches und Profanes, Alles so edel und überirdisch erhaben wie der Bau des Gotteshauses, wie die Symbolik der Kultgegenstände, wie die Ceremonien und der Ritus des feierlichen Gottesdienstes. Woher das? woher der Ernst, die weihevolle Ruhe? Von den Fundamentalsätzen der christlichen Wahrheit. Der Kirchengesang ist Gebet, Gottesdienst. Gott aber ist der Herr des Himmels und der Erde, vor dem die hl. Scharen der Cherubim und Seraphim in Lob und Anbetung niedergeworfen sind! Es ist unser Gott und Erlöser der im hl. Opfer sich zur Erde niedersenkt. Es ist die Wahrheit und der Ernst des Unendlichen und Göttlichen, der das hl. Opfer umgibt. Es ist der Ernst der Unsterblichkeit der Seele, die durch das Opfer erlöst werden soll, der Ernst der Ewigkeit, der hereinragt in die Zeit. Daher die heilige und überirdisch großartige Weihe, welche die liturgische Feiersprache, den K. Gesang verklärt.

Das heiligste Geheimnis der Erlösung, die großartige Thatsache des neutestamentlichen Opfers, die Worte ewiger Wahrheit — in spielender, tändelnder, sinnlich-gefälliger, profaner, abgeschmackter, verschwommener Gefühlsmusik feiern, ist Frevel und Gotteslästerung! Jene s. g. elegante, gefällige „Salon“-K. M. mit ihren süßen Arien und sentimentalen Melodien ist die abscheuliche Verführerin des Volkes zum religiösen und sittlichen Indifferentismus;[1]) denn sie vernichtet den Ernst der Wahrheit, spielt mit dem Heiligsten, verkehrt oder leugnet den christlichen Begriff unseres Gottes. Sie ist nur Kitzel der Sinne, neblige Gefühlsschwärmerei und Empfindelei, Theaterbombast ohne Ernst und Kraft und Wahrheit — und das auf Grund der ernsten ewigen Wahrheiten des Christenthums!! Wahrlich, da hatten die alten heidnischen Philosophen, Platon und Aristoteles, eine edlere Anschauung von der Profan-Musik als diese Unterhaltungsmusikmacher von der katholischen K.

[1]) Lasaulx, Philosophie der schönen Künste, S. 110: „Die Seele, hörbar aufgefaßt, ist ein harmonischer Ton. Kein Wunder darum, daß die Töne aus der Wurzel des Lebens aufsteigend, und ihrer Natur nach seelenhaft, alle lebendigen Wesen so mächtig ergreifen und unwiderstehlich, wie Pfeile der Seele die Seele durchdringen. Joann. de Muris summ. mus. Gerb. scr. III, 195: Dulcis est musica quoniam inter omnes artes nulla tam velociter, nulla tam oblectet. Adam de Fulda mus. I p. c. II (III, 333) musica lætificat tristes, lætosque magis ac magis lætari cogit. Anima naturaliter in musica delectatur, nam animas ita facit intentas ut nihil aliud cogitent. Vgl. Suarez, XIV, 303: non obstat quod interdum videatur populus magis invitari et trahi ad delectationem sensus quam ad devotionem spiritus etc.

[2]) Ad excitandam in aliis convenientem quoque æstimationem de Deo. Vergl. Suarez XIV, 303: propter maiorem quamdam æstimationem vel alicuius mysterii vel alicuius Sancti.

[1]) Weiß, Apologie I, 235. Musica. Archiv von Mettenleiter. 2. Heft 1868, S. 165 u. ff.: „Wir sollen doch endlich die List des Satans merken, welcher freylich der geistlichen Music keinen größeren Tort hat thun können, als daß er sie theils durch den Mißbrauch der weltlichen zu schänden, theils in ihr selbst allerley Unordnungen anzurichten suchte. Er wollte als Gottes beständiger Affe, auch durch Music geehret sein.“ P. Kobold „Groß- und Kleinwelt,“ 1732.“

Musik. Gilt das Wort: Verzeihe ihnen, sie wissen nicht, was sie thun!? Ich glaube nicht: es liegt Berechnung und Absicht darin, die Wahrheit durch die Phrase zu tödten.[1])

Die wahre K. M. ist eine eindringliche Predigt der ernsten Wahrheiten des Christenthums (doceat). Bewegt (moveat) sie nicht aber auch zu Andacht und Frömmigkeit?

Der oben genannte Gregor von Valencia sagt: Die K. M. ist geeignet und nützlich, durch ihr Beispiel zu bewegen, daß auch Andere Gott loben. Denselben Gedanken, doch psychologisch genauer spricht Cajetanus in seinem Commentar zu Thomas aus: „Nach den verschiedenen Melodien werden die Herzen der Menschen verschieden gestimmt und folglich führt der Gesang, der zum göttlichen Lobe verwendet wird, zu frommen Affekten gegen Gott.[2])“ In welcher Weise also wirkt die K. M. auf das Menschenherz?

Es ist das Beispiel des K. Gesanges, welches zur Andacht führt; denn sagt der englische Lehrer: „Diejenigen, welche nicht verstehen, was gesungen wird, verstehen doch, warum gesungen wird, nemlich zum Lobe Gottes und das genügt zur Erregung der Andacht.“ Ferners ist der wahre K. Gesang nicht bloß eine geistreiche verstandesmäßige Construction von Ton-Figuren nach den strengen Gesetzen der Musik, eine mehr oder minder kunstvolle Zusammensetzung aus musikalischen Architekturstücken; er muß die Herzenssprache der Kirche sein. Er darf nicht kalt und trocken, langweilig und einschläfernd, sondern warm und begeisternd, geweckt und lebendig sein: er quillt ja aus dem tiefinnersten Gemütsleben unserer Kirche und ihre reichsten und innigsten Gefühle, welche Worte nicht ausdrücken können, spricht er aus. In seiner Beobachtung des Seelenlebens gibt der hl. Augustinus die Wirkung der K. M. auf das Menschenherz. „Alle Affekte haben ihre eigenen Weisen und jedem Affekte, dessen die menschliche Seele fähig ist, entsprechen auch gewisse und eigentümliche Melodien. Und die Melodien, wenn sie von außen an den Menschen herankommen, rufen auch in seiner Seele den entsprechenden Affekt wach.[1])“ Das wäre nun denn doch sonderbar, wenn dieser begeisterte Jubel, diese wehmütige Trauer, dieser anbetende Ernst wie er in der ächten K. M. klar sich ausdrücken soll, nicht zum Herzen des Volkes dringen würde! wenn der K. G., wie er sein soll, nicht dazu beitragen sollte, „himmlische Gedanken, kräftig ernste Vorsätze und gute Werke zu bewirken“![2])

Wer blos zur Unterhaltung das göttliche Wort in schönen Figuren und Bildern hören will, verläßt die Kirche, wenn ihm das Evangelium in einfacher und ernster, aber auch eindringlicher und kräftiger Weise verkündet wird. Und die Predigt mit Phrasen und Floskeln, süßer Schwärmerei und den heftigsten Gestikulationen und dem Donnergeschrei des Predigers entspricht weder der

---

[1]) Christliche Akademie 1876, Nr. 8 führt die energischen Worte unseres großen Görres an: „Diese neue K. M. mit ihrem frechen Instrumentenlärm, mit dieser Unzüchtigkeit in allen Formen und Bewegungen, mit dieser frivolen Leichtfertigkeit, mit dieser eitlen Koketterie, worin eine Parthie die andere überbietet und damit Gottes Lob zu singen wähnt, ist sie ein würdiges Organ, um vom Ewigen zum Ewigen zu sprechen! Sie gleicht einer Bajadere, die wiegend und tanzend einem indischen Gotte der unteren Gattung opfert. Der strenge ernste Choral hat leichten Gesellen Platz gemacht, die ihren Tumult und Muthwillen an heiliger Stätte treiben.“ Natürlich eine Zeit religiöser Gleichgiltigkeit und verschwommener, unklarer christlicher Anschauung, in der alle Religion in Liebe und Gefühle sich löste und den „starren Dogmatismus“ verwarf, konnte keine ernste und strenge K. M. brauchen. Clément l. c. p. 321: „Palestrina et Rafael ont été les grands destructeurs de la piété chez les fideles.“ Wie erst muß unsere nicht selten gehörte elegante K. M. beurtheilt werden, welche zum Texte sich gerade so verhält, als würde man das Credo in Knittelversen oder „Schnadahüpfeln“ beten!

[2]) Gregor v. Val.: illosque exemplo permovendos ut et ipsi etiam Deum laudent (ps. 33: Magnificate dominum mecum!) Cajetan: secundum diversas melodias sonorum animi hominum diversimode disponuntur secundum philosophum ac Bœtium et consequenter in divinas laudes assumtus cantus excitat affectum ad Deum secundum Augustinum. Vgl. Jungmann l. c. §. 5: „Die charakteristische Eigenthümlichkeit der Schönheit ist, daß sie unser Herz einnimmt. Sie gewinnt unsere Liebe und zwar unsere vollkommene Liebe.“

[1]) Mus. sacra XI, nr. 9: Aug. conf. X, 33: omnes affectus spiritus nostri pro sua diversitate habere proprios modos in voce atque cantu quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. (Cäc. Kal. 1880, S. 48.) „In dieser Wahrheit liegt der tiefste Grund, warum die Kirche darauf dringt und dringen muß, daß von ihrer Liturgie solche Melodien und Harmonien fern gehalten werden, die weltlich und darum geeignet sind, weltliche, sinnliche Affekte in den Zuhörern wach zu rufen und eben darum nur weltlichen, sinnlichen Genuß zu gewähren.“ Kölnische Volkszeitung l. c. in dem II. Art. (Nr. 118) hebt mit Recht hervor: „Der Zweck der Erbauung kann nur dadurch erreicht werden, daß die aufzuführenden Stücke wenigstens im Ganzen und Großen dem musikalischen Verständnis der Zuhörer nicht zu fern liegen. Wenn der hl. Augustinus von der Predigt sagt, sie müsse so beschaffen sein, ut veritas placeat, pateat, moveat, so möchten wir auch von der K. M. fordern, daß die durch sie zum Ausdruck kommende geistige Schönheit gefalle, verständlich sei und das Gemüth bewege.“

[2]) Selbst, der katholische Kirchengesang. S. 10. Bei dieser Gelegenheit kann dieses treffliche Buch, welches so einfach und klar, so populär und verständlich die kirchlichen principiellen Anschauungen über die K. M. bespricht, nicht genug empfohlen werden.

geistl. Beredsamkeit, noch ist sie der hl. Sache würdig, noch wird sie eigentlichen Effekt machen. Ebenso braucht man nicht Pauken und Trompeten, süße Clarinettsolo und schmachtende Sopran-Arien, nicht alle die Finessen und Knalleffektversuche des Theaterstiles, um auf das Menschenherz zu wirken.[1])

Gottesdienst ist der Kirchengesang und als solcher muß er vor Allem Gottes würdig sein. In der Kraft und in dem Ernste der Wahrheit und Gotteswürdigkeit liegt seine Macht auf das Gemüth des glaubensinnigen Menschen. Und er wird zur Quelle reiner Freude, zur Predigt ernster Wahrheit, zur Ursache andächtigen Gebetes.

5. Treten wir der Bedeutung und Aufgabe, dem Verständnisse und den Wirkungen der liturgischen Musik näher, indem wir sie vom Standpunkte der Aesthetik auffassen.

Der Kirchengesang ist Kunst-Verein von Poesie und Musik.[2]) Mag man nun über die gegenseitige Beziehung und Abhängigkeit eine Ansicht haben, welche man will; soviel ist sicher: die eigentliche Seele der K. M. ist das hl. Wort der Liturgie.[3]) Der hl. Text in Sangesform, in einer seinem erhabenen Inhalte angemessenen Melodie ist der liturgische Kirchengesang. Als Werk der Kunst obliegt er aber auch der Würdigung durch die Wissenschaft der Kunst, die Aesthetik.

Der Kirchengesang muß „schön" sein, d. h. das kirchenmusikalisch Ideal-Schöne muß in schöner sinnlicher Form erscheinen. Dann wird er auch jene Wirkung haben, welche die Aesthetik von den Werken der Kunst fordert: „Es soll uns die klare Anschauung und den ungetrübten Genuß des Schönen der übersinnlichen Sphäre vermitteln und dadurch zur Liebe des unendlich Schönen, Gottes führen." [1])

Die musikalisch schöne Form setzt sich nach den Gesetzen der Tonbildung und der Sprache, der Rhythmik und Dynamik, Melodik und Harmonik aus vielen Faktoren zusammen. Um nur Einiges hervorzuheben: der Ton muß rein und voll, sicher und bestimmt sein; es muß sprachrichtig vocalisirt und correct accentuirt werden; das Ensemble muß exakt, die Deklamation frei, die Dynamik wohl motivirt, die Nuancirung textentsprechend sein; Rhythmus und Tempo dem Worte und Sinne angepaßt; die Gliederung muß klar und der Abschluß schön vorbereitet sein.

Puchra quae audita (visa) placent! Schön, sagt der hl. Thomas ist, was sinnlich wahrgenommen gefällt.[2]) Warum sollte ich nun über obige nicht vollständig, sondern nur beispielsweise angeführten schönen Formen mich nicht freuen, da ja alles Schöne an sich schon wahre, reine, herzliche Freude gewährt?[3]) Doch ich habe

---

[1]) Päpstliches Breve, 16. Dezember 1870: „In der überaus edlen Musik haben nicht Wenige hohes Lob durch ihre Compositionen sich errungen, welche, angemessen der erhabenen Pracht des Gotteshauses und der ernsten Würde der Ceremonien, in dem Grade als sie von den weltlichen und weichlichen Sangweisen des Theaters sich ferne hielten, auch die Gemüther von dem Reize irdischer Dinge abziehen und zur Beachtung und Betrachtung der himmlischen Güter begeistern. Nun aber hat sich, was nicht genug bedauert werden kann, unter Beiseitsetzung dieser trefflichen Meister der Tonkunst in den meisten Kirchen eine Musikgattung eingedrängt, welche durchaus nur für das Spiel der Bühne geeignet und deswegen mit Recht durch die kanonischen Satzungen und von unseren Vorfahren ebenso wie von uns mißbilligt und verboten ist." Gerbert, de cantu s. II, 226, Benedictus XIV.: omnes quotquot sunt graves anctores qui musicam in ecclesia non damnant, theatrales tamen in musica sacra reprobare modulos. Et sane quis eos tueri possit, omnium propemodum malorum in musica sacra scaturiginem nostris temporibus moribusque? „Si quis (commentatur in illum s. Pontificis locum Rodota) sincere in tanti momenti re secum agat eamque attente consideret quam plurima statim in uno pessima vitia et vitiosam deformitatem inspiciet. Theatrales moduli ad pompam et ostentationem compositi cum se auribus insinuant, animam in fraudem inducunt et ad exitiosas cupiditates detorquent. Cantus harmonicus qui ad inflammandos fidelium animos ad pietatem plurimum valet, abutentium malitia eo redactus est ut mentis virtutem oblectamento vocis enervet animique vigorem solvat."

[2]) Köstlin, Aesthetik, S. 326, 336. Hostinsky, das Musikalisch-Schöne, S. 143.

[3]) Mus. s. XI, 98: Aug. conf. X, 33: Quæ animant sonum, eloquia Dei, quibus soni melodiæ vivunt.

[1]) Jungmann, l. c. §. 15, Stöckl, Aesthetik, S. 28.

[2]) Thom. 2. 2. qu. 27 art 1. ad 3. Jungmann, l. c. p. 140. Zigliara, Summa philos. „pulcrum est id in cuius cognitione suscitatur in animo complacentia quædam."

[3]) Vgl. oben S. 16, Anm. 19. Suarez XIV, 303: „tota illa delectatio sensus per se est apta ad excitandam devotionem mentis. Intendere autem hoc modo voluptatem ipsius cantus non est malum, quia ipsa de se indifferens est et ordinatur ad bonum finem." S. Mus. s. 1878, S. 99: „Wie sorglich war der hl. Augustinus hierin! Noch als Bischof, da seine üppige Phantasie doch schon längst zur Ruhe gekommen war, besorgte er und klagte er vor aller Welt (X, 33) sich wie über etwas Sündhaftes darüber an, daß er zuweilen an den lieblichen Melodien der Psalmengesänge ein sinnliches Wolgefallen finde, daß er von der Melodie als solcher, anstatt von deren Texte momentan sich beherrschen lasse." Doch „per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis assurgat!" Suarez l. c. „Unde peccatum illud quod Augustinus in se recognoscit, vel non erat propria culpa, sed pœnale peccatum ut ipse loquitur i. e. motus surreptionis ex fomite qui plus

noch einen höheren Beweggrund der Freude; sehe ich ja eine vollkommene, unversehrte Opfergabe der menschlichen Stimmen auf den Altar des verklärten Heilandes niedergelegt, wie sie Eifer und Kunstsinn des Dirigenten und Fleiß und Fertigkeit des Chores darbringen — das herrliche, heilige Wort in die schönste Form gekleidet! O jener erbärmlichen Gesinnung, welche vor dem Opferaltare des Allerhöchsten selbst eine kleine Mühe scheut und das Miserabelste nach Form und Inhalt opfert![1])

Und mein Wohlgefallen ist um so größer, je mehr ich das musikalische Gesetz kenne und zur sinnlichen Ergötzung das technische Verständnis tritt.[2]) Sollten wir uns nicht freuen jetzt über eine einfache, zarte, anmuthige, liebliche Melodie, dann über den großartigen, pompösen Charakter, über das Ueberwältigende, Majestätische, das in einer Composition liegt, jetzt über ein einfaches entsprechendes Thema, über seine kunstgemäße Durchführung, über die Selbständigkeit und den leichten Fluß der Stimmführung, dann über die überraschende Abwechselung zwischen 2, 3 und vierstimmigen Sätzen, zwischen hohem und tiefem Chore u. s. w., über die organische Entfaltung des Ganzen, über die Schönheit der einzelnen Theile, über die wunderbare Verbindung der Harmonien, die geistreiche Freiheit innerhalb des strengsten Satzes, die Klarheit und Durchsichtigkeit trotz des engen Gewebes der Stimmen, das Anschmiegen der Melodie an den Text, über das Sichheben und Sichsenken der Tonfülle, über musikalische Symmetrie und Phrasirung, Steigerung u. s. w. u. s. w.

Nach dem Bilde desjenigen geschaffen, der die Weisheit selbst ist, der Alles nach Maß und Zahl geordnet (Weish. VII. 21; XI. 21), warum sollten wir uns nicht freuen dürfen auch an heiliger Stelle wie über die Gesetze des organischen Lebens, die Ordnung der Architektur, die Schönheit der Malerei und Plastik, so auch über Ordnung und Maß, Wohlklang und Harmonie, Gesetz und Leben des musikalisch Schönen? Es ist eine so reine und edle Freude, die der gute Gott aus der Quelle seiner hl. Kirche uns liebevoll reicht, um uns zu erquicken, damit die schwächere Seele durch das, was dem Ohre wohl thut, sich zu heiligen Affekten erhebe![1])

Wir hören wohl schöne Klänge, aber nicht die Schönheit selbst.[2]) Erst wenn wir diese erfassen oder vielmehr wenn sie uns ergreift, wird der K. Gesang jene Wirkungen hervorbringen, welche die Aesthetik von ihm fordert (doceat, moveat): er kräftige uns den Glauben, vermehre Erkenntnis und Verständnis der Wahrheit, entzünde die Andacht unseres Gebetes und die Liebe unseres Gottes.

Wenn nach Jungmann der Gesang die Kunst ist, „Erscheinungen aus dem Gebiete des eigenen inneren Gemüthslebens, in welchen sich der Vernunft ein Uebersinnliches von hoher Schönheit offenbart, in schöner Darstellung durch das Wort und die Melodie Anderen vorzuführen und ihnen so die lebendige Anschauung und den Genuß des schönen Uebersinnlichen zu vermitteln“; so

---

justo interdum sensibilibus delectatur vel poterat esse veniale peccatum non servando omnino debitum ordinem in hoc genere delectationis. Per se autem non est semper peccatum plus moveri cantu quam re cantata; nam potest esse hoc naturale et non pendens ex hominis libertate. Ideoque si quis bene utatur illa naturali conditione aut complexione, ordinando illam ad spiritualem profectum, non male facit.

[1]) Musica. Archiv für Wissenschaft, Geschichte rc. von Dr. Dom. Mettenleiter, Brixen 1868, p. 165 (Kobold, Groß- und Kleinwelt, §. 9): „Diejenigen, denen es zukommt, sollen sonderliche Aufmerksamkeit auf sie (die K. M.) richten, und es ist nicht recht, daß große Herren ihre Hofmusic vor der Kirchen vorzüglich werden lassen. Das kann Gott nicht anders als mißfallen: denn es zeugt von der wenigen Aufmerksamkeit, die man auf ihn richtet. Er will von uns Opfer ohne Fehl (Mal. 1, 14) und allemal das Beste haben. (3. Mos. 8, 4. M. 18.) Das kann er mit Recht fordern. Und wenn er es auch nicht forderte, so müßte uns schon die Vernunft soviel lehren.“

[2]) Engelb. Admont. Gerb. scr. I, 65: cantus artificialiter regulatus ad hoc institutus ut delectet audientes et auditum. Sicut in ceteris sensibus et sensibilibus delectatio fit ex perceptione et perceptio ex distinctione, ita et in cantu et ejusdem auditu non fit delectatio nisi cantus bene percipiatur nec poterit bene percipi nisi recte distinguatur. Oportet ergo cantorem volentem cantare delectabiliter per consequens cantare perceptibiliter nec perceptibiliter nisi cantet distinguibiliter et distincte.

[1]) Jungmann, l. c. S. 408: „Der, welcher einst dem Menschen, da er noch aufrecht stand in seiner anerschaffenen Gerechtigkeit das Paradies „der Wonne“ zum Wohnsitz gab, der hat auch dem gefallenen nicht jedes Vergnügen versagt. Er wollte nur, daß der Genuß dessen, was endlich ist, uns von seiner Liebe nicht abzöge (ut inter mundanas varietates ibi nostra fixa sint corda, ubi vera sunt gaudia [IV. dom. p. P.]). Der Künstler handelt gut und verdienstlich, wenn er bei seiner Thätigkeit einfach die Absicht hat, sich und anderen Genuß zu bereiten, weil er es als der Ordnung der Natur und der Weisheit Gottes gemäß erkennt, daß wir uns desselben erfreuen.“

[2]) Cäcilienk. 1880, S. 47.

machen wir beim Anhören der K. M. gerade den umgekehrten Weg. In umgekehrter Folge wirkt die Composition als sie entstanden ist. Wort und Melodie, all' die Schönheiten der musikalischen Formen führen uns zurück zu jenem tiefinnersten Gemüthsleben der Kirche, aus dessen Quell der Meister der Kunst schöpft und zu jener großartigen göttlichen Wahrheit, durch welche die künstlerische Phantasie sich begeistert und welcher er in sinnlicher Form Ausdruck geben will. Und indem ich nun die herrlichen Ströme der reinsten und heiligsten Gefühle der Gottesbraut, welche sich durch die Zauberkraft der Musik erschlossen, in mein Inneres leite und mit dem Auge des Geistes die göttliche Wahrheit schaue, an welcher die kalleotechnische Conception des K. Gesanges sich entzündet, erhebe ich mich zum lebendigen Ahnen, zu hellem Schauen dessen, was in sichtbarer Gestalt zu schauen, sterblichen Augen nicht gegeben ist. Was kein Wort und keine Sprache auszudrücken im Stande ist, das erfasse ich durch die Macht der Töne aus den musikalisch-schönen Formen, in welche das Wort sich gekleidet. Durch die Form bin ich zum Ideal der Musik, zu Gott emporgestiegen. „Mein Herz ruht in dem, nach dem es beständig unruhig ist!“ [1])

6. Haben wir bisher Aufgabe und Wirkung des K. Gesanges mehr von kirchenmusikalischer Seite untersucht, so soll das jetzt geschehen vom Standpunkte der Liturgie aus; wir treten also jetzt in das eigentliche Heiligthum des kirchlichen Gebetes und Opfers ein. Wir sind ganz nahe dem Altare, wo die Liturgie gefeiert wird und die liturgische Musik sich ihre erhabene Würde und Weihe holt.

Was soll der liturgische K. Gesang? Er soll der Liturgie dienen, denn natürlich nicht um musiciren zu können, feiert man die Liturgie, sondern umgekehrt; um feierlichen Gottesdienst zu halten, braucht man Musik. Dem Begriffe der Feierlichkeit aber und ihrem Zwecke entsprechend, hat offenbar der liturgische Gesang nach dem Worte des hl. Bernhard die Aufgabe, Inhalt und Sinn des kirchlichen Textes nicht zu zerstören, sondern auszudrücken und fruchtbar zu machen, in den Geist und das Verständnis der Liturgie und ihrer geheimnisvollen Wahrheiten einzuführen und Gnade und Segen der Liturgie für Geist und Herz dem gläubigen Volke zu vermitteln. [1])

Wie geschieht nun diese Fruchtbarmachung (fecundatio)?

a) Die Sprache der Liturgie ist die lateinische, die Weltsprache Roms, ausgezeichnet durch Ernst und Würde, Klarheit und Bestimmtheit, Fülle und Wohlklang. Entrückt dem alltäglichen Leben und dem gewöhnlichen Verkehr der Menschen ist Latein die Sprache der Kirche im Heiligthum. Nun denn, hat die lateinische Sprache schon an sich etwas Erhabenes und Majestätisches, Würde- und Weihevolles und erinnert dadurch an das Mysterium der katholischen Liturgie, so muß das natürlich noch mehr zum Ausdruck kommen im feierlichen lateinischen K. Gesang. [2]) Fürwahr er erscheint als ein heiliges Gewand, ein mystischer Schleier für die anbetungswürdigen Opfergeheimnisse, welche wir hienieden nur im Halbdunkel des Glaubens erkennen und deren unverhüllte Anschauung uns einst im Himmel als Lohn des demüthigen Glaubens zu Theil wird. [3])

Wenn außerdem die lateinische Sprache als die allgemeine Kultsprache die Einheit und Einigkeit im Gottesdienste, im Glauben und Leben darstellen, wahren und fördern soll, so wird sicher der liturgische Gesang

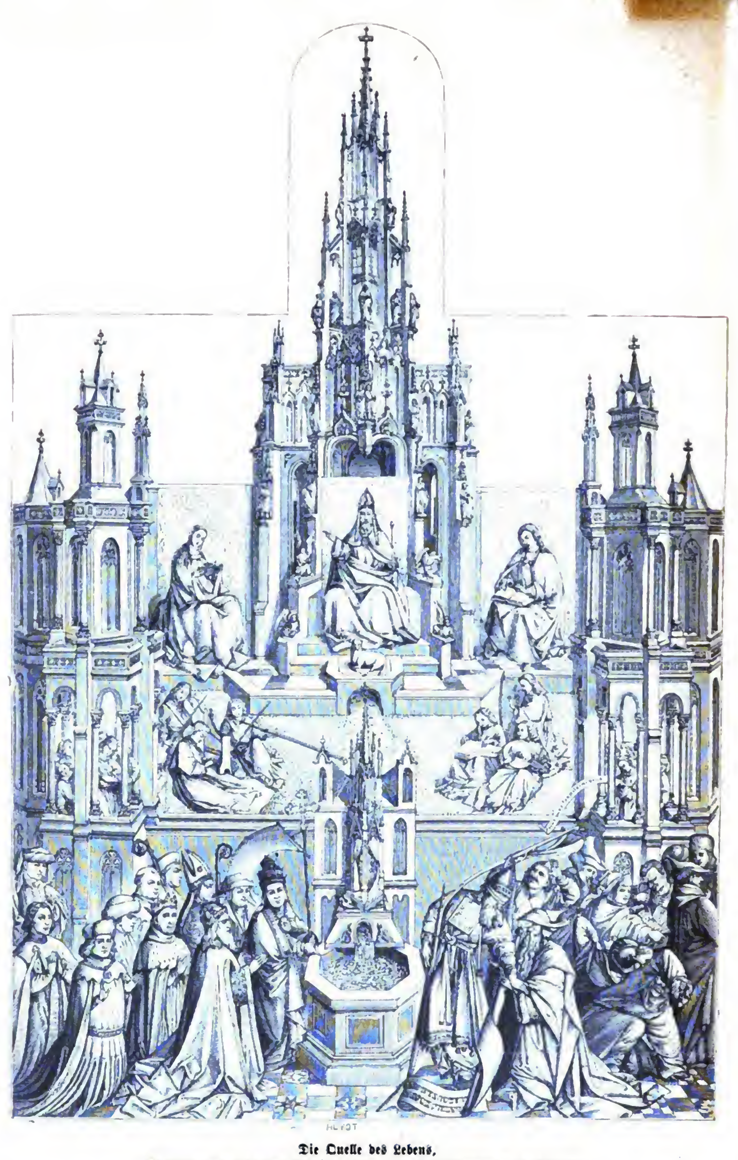
---

[1]) Grazer K. Schmuck 1877 über die Symbolik in der christl. Kunst, Nr. 3 u. 5: „Die ganze irdische Welt ist gemacht in der Aehnlichkeit der überirdischen Welt: das, was in dieser letzteren existirt, erscheint uns hienieden wie ein Abbild. Wir finden in der den Sinnen wahrnehmbaren Erscheinung eines Dinges den Gedanken Gottes, die Idee, die unsichtbare Form, nach welcher und zu welcher es erschaffen ist, auf und erkennen es. Der Eindruck des „Schönen“ entsteht in uns durch die Entgegennahme des Sinnlich-Wahrnehmbaren, indem wir mittels der Ideen, die dabei in uns erwachen, an die zufällige äußere Form, die wir sehen oder hören, ihr nothwendiges wesentliches Urbild knüpfen und der Geist an die Stelle der irdischen Hülle, die er wegstreift, die unsichtbare Wesenheit setzt.“ Mus. sacra (Toulouse) IV, p. 63: „Elle (la musique sacrée) va prendre l'homme au plus intime de lui même; elle le sépare du dehors, le ramène au dedans, le prépare à sentir et à goûter Dieu.“

[1]) S. Bernard. (ep. 312): cantus sensum literæ non evacuet, sed fecundet. Les mélodies grégoriennes p. 97: les m. gr. ont été composées pour donner au texte liturgique une plus grande force d'expression. Vgl. Ambros, Kulturhistorische Bilder, S. 125.

[2]) Was die rein sprachliche Seite des K. Gesanges anlangt, so scheinen mir Kap. VII, p. 97—120 de la prononciation latine c. XIII du rhythme propre au chant grégorien p. 178—91, du rhythme mesuré p. 192—212 in dem genannten Buche Pothiers Mélodies grégoriennes von hervorragender Bedeutung zu sein. Es handelt sich darum, die rein sprachliche Schönheit des zur Kultsprache erhobenen und ausgezeichneten Latein zur vollen Geltung zu bringen.

[3]) Gihr, das hl. Meßopfer, S. 298, Benger, Past.-Theol. II. 240.



Die Quelle des Lebens,
Gemälde von Jean van Eyk (15. Jahrh.) im Trinitätsmuseum zu Madrid

durch die Kraft und Eindringlichkeit, durch die Schönheit und Feierlichkeit, womit er den Text, womit der Ton das Wort umkleidet, noch mehr diese Wirkung hervorbringen! In der Kirche hat der hl. Geist die Gesamtheit der Völker aus der Verschiedenheit der Sprachen zur Einheit des Glaubens versammelt, aus allen Völkern und Geschlechtern und Stämmen und Zungen ein Reich Christi gebildet, ein Reich, das nicht von dieser Welt, sondern erhaben ist über alle Nationen. Schon durch diese liturgische Sprache allein ist unsere Kirche ein Abbild des himmlischen Jerusalems, wo alle Engel und Heiligen una voce einstimmig ihr endloses Heilig und Alleluja singen.[1])

b) Aber, so macht sich der hl. Thomas in der oft erwähnten Quaestio den Einwand: „Das Lob des Herzens ist vorzüglicher als das des Mundes. Das Lob des Herzens wird aber gehindert durch den Gesang, einerseits weil die Aufmerksamkeit der Singenden abgezogen wird von der Betrachtung dessen, was sie singen, während sie ihres Gesanges sich befleißen, andererseits weil das was gesungen wird, weniger von dem Volke verstanden werden kann, als wenn es ohne Gesang vorgetragen würde." „Allein," so antwortet der Heilige, „wenn einer um der Andacht willen singt, so betrachtet er aufmerksamer (attentius considerat), was gesprochen wird, weil er einerseits länger bei dem Texte verweilt (quia diutius moratur super eodem), dann auch weil andererseits, wie der hl. Augustinus sagt, alle Affekte unseres Herzens je nach ihrer verschiedenen Anmuth ihre eigenen Melodien in Stimme und Gesang haben, von welchen die einen oder anderen in Folge einer geheimen Verwandtschaft angeregt werden." Also gerade la parole solennisée, der feierliche K. Gesang ist es, welcher sowohl beim Sänger als Zuhörer die größte Aufmerksamkeit, weil das längere Verweilen, also die ernstere Erwägung, die tiefere Betrachtung ermöglicht und bewirkt! Kann ich somit nicht im Geiste des hl. Thomas den Gesang einen ernsten Lektor der heil. Liturgie nennen, der im Namen der Kirche deren Diener er ist, die heiligen Worte verkündet, einen feierlich würdevollen Vorbeter, welcher der Kirche Denken und Fühlen in die Form des musikalisch Schönen kleidet und so mit dem Ernste und der Kraft des kirchlichen Wortes die Macht und Eindringlichkeit des Tones verbindet?

c. Licht und Farbe sprechen zu Geist und Herz des Menschen, darum hat auch unsere Kirche die Farbe als Symbol ihres Glaubens, Fühlens und Lebens in den Dienst genommen. Was das Licht im Reiche der Natur für das Auge, das ist der Ton für das Ohr im Reiche des Geistes. Der Ton ist das Organ des Herzens und aus dem Worte entsprungen, offenbart er das innere Leben.[1])

„Gott!" wie verschieden das klingt, je nachdem es aus einem Herzen kommt! Dieser markdurchdringende Aufschrei aus der Brust des Verzweifelnden! Dieser satanische Hohn und Frevel in dem Munde des Gottesleugners! Diese anatomisch secirende Kälte des Etymologen, der die Wurzel von „Gott" sucht! Diese heilige Himmelslust und Seligkeit, mit welcher der Fromme „Gott" betet! Dieses frostige, eisige „Gott" des Lauen und Gleichgiltigen! Gott! diese Kraft und Würde in der Bewunderung der Majestät unseres großen Gottes!

Immer ist es nur die eine Silbe mit vier Buchstaben und welch ein verschiedener Ausdruck in Höhe, Stärke und Dauer, wie mannigfach melodisch, dynamisch und rhythmisch verändert! Und diese Verschiedenheit im Satze nicht anders als im Worte![2])

Man hat sich gleichsam als Ernüchterung von jener Philosophie der Gefühle, die in Religion und Kunst Nichts sah als Gefühl und Gefühlsschwärmerei u. s. w.,[3])

[1]) Gihr, l. c. S. 302.

[1]) Hostinsky l. c.: „Der Unterschied zwischen Instrumental- und Vokalmusik ist in eben demselben Sinne und Maße ein principieller, als es der Unterschied zwischen Architektur und Plastik, zwischen Ornamentik und Malerei ist. Die große kunstgeschichtliche Entwickelung kann bezüglich des Gesanges kein anderes Ziel haben, als den deklamatorischen Stil." Dr. Härtinger, Grundsatz der Stimmbildung S. 12: „Sprechen heißt den klingenden Ton durch das Wort zum Dolmetscher eines concreten, bestimmten Begriffes oder Affektes machen." Köstlin l. c. S. 326 ff.

[2]) Lasaulx. l. c. S. 116: „Die Natur ist es, die uns zwingt, bei allen lebhaften Gemüthsbewegungen in gewisse Töne auszubrechen, in den Schrei des Schmerzes, den Jubel der Freude, den Seufzer wehmüthiger Sehnsucht, welche alle, wie sie frisch aus dem lebensvollen, erregten, lebendig sprudelnden Herzen hervordringen, auch durch das Ohr in das verwandte Herz des Hörers eindringend, diesen in ähnlicher Weise erregen." Benedix, der mündliche Vortrag II. B.; Köstlin l. c. S. 334.

[3]) Weiß. l. c. I, 234, 216: „Dem starken Geiste der Alten würde es unbegreiflich erscheinen, wie man die Schönheit der Tonkunst im Kitzel der Sinne, in der bloßen Form suchen und die Hervorrufung jedes klaren

viele Mühe gegeben, der Musik alle Möglichkeit, Gefühle auszudrücken, abzusprechen. Allein ohne auf diese principielle Frage näher einzugehen und Wahres und Falsches zu sichten, soviel ist sicher: die künstlerische Sprache des Herzens ist die Tonkunst; es gibt eine Lyrik der Musik.[1])

Und nun sollten wir das unerschöpfliche Glaubens- und Gnadenleben unserer Kirche betrachten und schildern! Wir müßten die Feder eines hl. Kirchenlehrers haben und Bücher schreiben, um das zu können. Das ist ja das Leben unserer Kirche nach Alexander von Hales, daß sie ist filia Dei, die Tochter des göttlichen Vaters, sponsa filii, die Braut des Sohnes, templum spiritus sancti der Tempel des heiligen Geistes, civitas Dei, der Gottesstaat der Mitbürger der Heiligen, der Hausgenossen Gottes. Eph. II, 20. Ein auserwähltes Geschlecht, ein königliches Priesterthum, ein heiliger Stamm, ein Volk der Erwerbung I. Petr. II, 9, Christi Leib und die Erfüllung dessen, der an Allem in Allen erfüllt wird Eph. I, 23 — das ist die Kirche und solcher Art übernatürlich, göttlich-menschlich, vom hl. Geiste durchdrungen ist ihr Leben. Wahrlich, dieses geheimnisvolle Leben und Lieben der Kirche ist ein irdisches Abbild des dreifaltigen Lebens der Gottheit. Wer kann das schildern?

Hier nun hat die Musik, mit Auszeichnung die religiöse, die liturgische ihre Aufgabe.[2]) Sie ist die Sprache, die Gedanken und Gefühle, die im Innern der Seele wogen, auszudrücken. Sie ist ein Wort, aber mächtiger und kräftiger als das gewöhnliche Wort, weil der Gedanke selbst erhabener, das Gefühl lebendiger und glühender ist. Der Kirche sind die göttlichen Geheimnisse anvertraut, sie bewahrt die Schätze der Gnade und Heiligung, sie hat von ihrem Bräutigame die Verheißung der Zeit und der Ewigkeit. Angesichts dieser Geheimnisse und solcher Wohlthaten, was für Gefühle der Dankbarkeit und des Glaubens, der Anbetung und Liebe, der Freude und Bewunderung, des Triumphes und der Hoffnung erfährt und fühlt sie nicht! Kann die Braut Christi diese Gefühle in sich schließen oder sich begnügen, durch das einfache Wort sie auszudrücken? Nein, sie brechen mit Macht hervor (ils feront explosion) und in melodischen Gesängen kommen sie über ihre Lippen! (c'est en accents mélodieux qu ils échapperont de ses lèvres!)

Der K. Gesang ist die idealisirte Sprache der Kirche; in ihm ist das Leben und Fühlen der Kirche, wie es in ihren liturgischen Gebeten zum Ausdrucke kommt, musikalisch stilisirt.[1])

Hören wir nun jene Gesänge beim hl. Akte der Liturgie, so bringt uns jenes Fühlen der Kirche, dem sie entsprungen, in das Herz und das um so mehr, je empfänglicher wir sind durch lebendigen Glauben, durch sittlich reines Leben, durch Verständnis der Liturgie.[2])

Wie schön und treffend drückt Amberger dieses aus: „Im Gesange hat die Kirche die Mittel, auch die allerinnersten und unaussprechlichen Empfindungen auf das Zarteste vollkommen auszudrücken und mitzutheilen. Im Gesange sind selbst die Zustände der Ekstase noch erreichbar; wo kein Wort mehr Liebesgefühl und Erleuchtung des Innern zu stammeln vermag, bewegt sich noch leicht und licht, klar und wahr der Ton aus der gehobenen Seele."

Glücklich und selig Ohr und Herz des Menschen, der solche Gesänge hören und verstehen kann und dadurch dieses höchste Liebesfühlen der Kirche in sich aufnimmt und zu Gottes Herz selbst sich emportragen läßt!

d) Die Liturgie ist That, welche Wort und Ton begleiten, das Drama des Opfers Christi, auf welches das göttliche Pflichtgebet vorbereitet, dem es als Echo des Lobes und Dankes nachklingt, die That des Segens und der Erlösungsgnade an die Christen. Und dieses Drama der katholischen Liturgie vollzieht sich Tag um Tag, Fest um Fest

Gedankens von ihrer Aufgabe ausschließen kann. Das hat uns unsere Gefühlsschwärmerei gethan!" Hettinger, Fundamental-Theologie I. 82.

[1]) La Musique à l'église par M. J. Ortigue. Paris. Didier. La musique est un language donné à l'homme comme auxiliaire de la parole, pour exprimer au moyen de la succession et de la combinaison des sons, certaines ordres de sentiments et de sensations que la parole ne saurait rendre complétement. p. 12.

[2]) Les mélodies grégor. p. 1 u. ff.

[1]) Köstlin l. c. S. 336: „Der Gesang könnte als der musikalisch stilisirte Rhythmus der dichterisch erhöhten Rede bezeichnet werden. Die Musik idealisirt die von dem Gefühle Kunde gebende Bewegung der Rede dadurch, daß sie die Worte aufnimmt in die ideale Bewegungsform der Töne."

[2]) Mus. sacra 1878, S. 99.

im liturgischen (Kirchen-) Jahre, dessen Mittelpunkt und Ende Christus ist.[1])

Das feierliche dramatische Wort nun bei der liturgischen Handlung ist der liturgische K. Gesang. Als solches hat er offenbar die Aufgabe, im lebendigen Bilde die Geheimnisse der ewigen Wahrheit, wie sie in der Zeit sich erneuern, vorzuführen; Christi Wort und Werk, sein Leben und Dulden, seine göttliche Erlösungsthat zu vergegenwärtigen; in den Geist und das Leben des Kirchenjahres einzuführen und durch dasselbe das Leben Christi in den Christen zu wirken und sie so zur vollkommenen Mannheit, zum Maße des Vollalters Christi, Eph. IV, 13, empor zu heben. Christum concelebrat, Christum sonat, omnia. Christum! Prudentius.

Und um Christus ist die Schar der Heiligen, deren Gedächtnis im Laufe des Kirchenjahres begangen wird, versammelt und wunderbar, Leben und Wirken der Heiligen schließt sich in augenfälliger Weise an die Geheimnisse der Kirche an, welche das heilige Opfer feiert.[2]) Wie das liturgische Wort, so hat also auch in feierlicher Weise der liturgische Gesang das Bild des Heiligen in seiner Beziehung zum heiligen Opfer, zum Kirchenjahre uns zu vergegenwärtigen, sein Leben und Wirken als unser Musterbild, seine Fürsprache als unsern Segen vorzuführen.

Dann hat der Kirchengesang seine volle Aufgabe als dramatisches Wort erfüllt, wenn er uns zur lebendigen Teilnahme in das geheimnisvolle Leben Christi und seiner Heiligen in der Kirche hineingezogen, wenn wir jetzt an der Krippe knieen und das göttliche Kind anbeten, dann mit den heil. Weisen ihm opfern; jetzt den leidenden Erlöser in Buße betrachten, dann unter dem Kreuze die Opferliebe unseres Gottes dankend verehren; jetzt jubeln mit dem Auferstandenen, dann triumphiren mit dem Erlöser, der zum Himmel emporsteigt; jetzt die göttliche Mutter und Jungfrau liebend preisen; dann mit den Heiligen, die um den Altar sich stellen, den Allerhöchsten loben durch andächtiges Gebet und die That ihrer Nachahmung![1])

Und jene erhabenen und heiligen Gefühle und Gedanken, welche die Kirche durch den liturgischen Gesang im Geiste des Kirchenjahres in die Seele des Menschen einhaucht, verkörpern sich in dem Werke seiner Hände und finden ihren Ausdruck in den Schöpfungen seines Geistes. Vide ut quod ore cantas, corde credas, et quod corde credis, operibus comprobetur! Carth. IV, 10.

7. Indem wir jetzt daran gehen, Aufgabe und Wirkung der K. Musik vom Standpunkte der Mystik aus zu würdigen, ist es uns als würden wir in das Innerste, in das Herz unserer Kirche schauen. Doch hier könnte nur derjenige, wie oben bemerkt, erschöpfend reden, welcher das volle geistige, übernatürliche, göttliche Leben der Kirche als des mystischen Leibes Christi verstünde, der die Zauberkraft der Musik in ihren innersten und tiefsten Geheimnissen wüßte. Ich bin mir daher wohl bewußt, daß ich skizzen-

---

[1]) Ricker l. c. S. 112: „Das Kirchenjahr ist die im Laufe eines Jahres wiederkehrende lebendige Vergegenwärtigung der Erlösungsthatsachen zur Vermittlung der an diese Wahrheiten geknüpften Gnaden durch die Kirche; dieses Leben Christi unter den Christen, die wahrhafte Wiederholung und Fortsetzung des Erlösungswerkes Christi." Vgl. Vorrede und Vorwort zu Guéranger „das Kirchenjahr," worin in unübertrefflicher, begeisterter und begeisternder Weise Wesen und Aufgabe, Erhabenheit und Großartigkeit des Kirchenjahres in der Liturgie geschildert ist. Ein vorzügliches Büchlein von einem Benediktinermönche der Beuroner Congregation „das Mönchthum und seine Freunde," Pustet, 1880 ist auf das Herzlichste zu empfehlen, um in den Geist der Liturgie und des liturgischen Gebetes einzuführen.

[2]) Guéranger l. c. I, 278.

[1]) Da in einem nächstjährigen Artikel, worin von den Eigenschaften der K. M. die Rede sein soll, welche die Popularität der K. M. fordert, ausführlicher dieses behandelt werden wird, sei im Vorübergehen nur auf die Bedeutung der veränderlichen Meßtheile hingewiesen. Z. B. mit dem Introitus des Ostertages: „Ich steh' auf und bin noch bei dir, Alleluja; du legtest auf mich deine Hand; wunderbar ist dein Wissen. Alleluja! Herr, du erforschest mich und du kennst mich, du kennst meine Ruhe und mein Auferstehen!" tritt da nicht in wirklich dramatischer Lebendigkeit des Verklärten Bild vor uns, daß mit St. Thomas wir innerlich ergriffen beten: „Mein Herr! mein Gott!" Ich erinnere bei dieser Gelegenheit gleich jetzt an die vielen liturgischen Texte, wo in ächter dramatischer Form unser Herr und seine Heiligen mit direkter Rede denen die Gegenrede der Gemeinde Christi folgt u. dgl. eingeführt wird. Vgl. das Psalmenwerk des Abtes Maurus Wolter (Herder, Freiburg), welches in der That eine unerschöpfliche Fundgrube tiefsinniger Erklärungen und überraschender, großartiger Gedanken ist, ein mit großer Gelehrsamkeit und inniger Frömmigkeit geschriebenes Werk der liturgisch-mystischen Exegese, kostbar und praktisch für das ascetische Leben. Was in den heiligen Mauern der Gottesburg des Benediktiner-Ordens von den frommen Söhnen des hl. Benediktus gedacht und gefühlt, geliebt und gelebt wird, ist hier gesammelt und als Himmelsgabe zur Betrachtung und Belehrung, Erbauung und Gottesliebe den Kindern der Welt geboten. In oben genanntem Büchlein „Mönchthum und seine Freunde", S. 239—520, sind zur Einführung in das liturgische Beten, Fühlen und Leben der Kirche die Ideen jenes Werkes in Verbindung mit Guéranger's Kirchenjahr kurz zusammengestellt.

haft nur einzelne Gedanken geben kann und wenn ich das Ganze als einen Versuch bezeichnen muß, so gilt das hervorragend von diesem Theile der Arbeit. Allein es ist von selbst klar, daß, hätten wir hier das Geheimnisvolle erfaßt, uns damit zugleich das tiefste Verständnis der K. M. sich erschließen würde.[1])

a. Wir haben anfangs als das Wesen der Kunst bezeichnet, in diese Welt der Unordnung und Disharmonie ein Werk der ungetrübten Schönheit, des ungestörten Friedens, der nicht alterirten Harmonie zu setzen. Nun denn so wird es vor Allem die Aufgabe der eigentlichen Kunst der Harmonie, der Tonkunst sein, die ewigen Harmonien der höheren Weltordnung zu versinnlichen,[2]) ein solch reines Werk des Wohlklanges, der Harmonie gleichsam als Echo aus den Tagen des Paradieses, wo der Friede und die Ordnung herrschte, als Abbild der Harmonien des Himmels im Gotteshause am Altare des Gottes der Versöhnung und des Friedens zu schaffen. Hervorquellend aus dem Herzen der Gottesbraut ertönt ein neues Lied, voll Wohllaut und Harmonie. Wie? sollen wir von diesem Zauber umgeben nicht alle Last und Lust der Erde vergessen und nur unseres Gottes gedenken, der die Harmonie und Ordnung selber ist!

O! dieser Mißton der Sünde in dem Herzen paßt schlecht zu den harmonischen Klängen der K. M.! Hat man doch eine wahre Katharsis, eine Reinigung und Veredelung, einen weiten Blick in geistige Höhen und Tiefen, der selbst jenes kühne Wort rechtfertigt „vom Freiwerden vom Erdenelende, womit sich andere Menschen schleppen", als eine Wirkung z. B. beethoven'scher Musik bezeichnet.[3]) Um wie vieles erhabener muß Aufgabe und Wirkung sein, welche dem liturgischen K. Gesange vindicirt wird! „Im Jubellob der Gottheit tönt ewig der lieblichste Ein- und Zusammenklang, ein Saitenspiel, dessen Süßigkeit der Seligen Wonne ist. Ein schwaches Echo dieser Gottesharmonie hat die ewige Weisheit in's geschaffene All gelegt, in welchem sie Jegliches mit Kraft und Liebreiz geordnet nach Maß, Zahl und Gewicht. Weish. 8, 11. Die hl. Musik ist es nun, die der Gottheit und Schöpfung Harmonien in hehrem Bilde zu malen versucht." [1]) Mögen sie wiederklingen in dem armen Menschenherzen diese Gottesharmonien als ein Bild überirdischer Ruhe, himmlischer Seligkeit und Frieden bringen und Freude, die Leidenschaft sänftigen und die Sündenlust tilgen! O immensam musicæ suavitatis efficaciam! Quam dulci tyrannide in omnes microcosmi potentias dominaris! (Bona.)

b) „Gott lockt uns durch die Kreatur zu sich." Wie denn durch die Musik?

Ist Gott in der Dreifaltigkeit seines göttlichen Lebens nicht der Schönste und Herrlichste?[2]) Ist er nicht die vollendete Harmonie, von der aller Wohlklang und alle Harmonie ihren Ursprung haben?[3]) Hören wir nun vollendet reine und schöne Musik unseres K. Gesanges, so ist es das Symbol unseres Gottes, dessen Spur wir in der Schönheit der Melodie, in der Ordnung und dem Wohlklange der Töne, in dem Wunderbaue der Harmonien finden. Alle Werke des Allmächtigen sollen zu Gott führen und die mächtigen und ergreifendsten Formen und Gestalten des Musikalisch-Schönen nicht!? Da Elisäus in die Saiten griff (cum caneret psaltes, 4 Reg. 3), kam die Hand des Herrn über ihn und er gab rettenden Bescheid. Durch das Saitenspiel also stimmte der Prophet seine Seele

[1]) Organ für christl. Kunst 1866, Nr. 9: „Die christl. Kunst scheint in ihren höchsten Meisterwerken an den erhabenen Vorrechten der Mystik Theil zu nehmen und wie diese die übernatürliche Welt in die natürliche hereinzuziehen." In diesen Worten sind auch die Gedanken gegeben, wie wir hier den Standpunkt der Mystik vertreten. Vergl. außerdem Amberger a. O., II, 238.

[2]) Neumaier a. O., I, 259.

[3]) Ambros, kulturhistorische Bilder, S. 17; Langhans, Musikgeschichte, S. 192. Solche Anschauungen wie auch unserer mittelalterlichen Musikschriftsteller, wenn wir bedenken, dann dürfen wir nie fürchten, daß die Begeisterung für die Kunst uns zu weit führt. Wenn die musica profana Solches leistet, warum nicht Höheres die musica divina!

[1]) Wolter, a. O., II, 239. H. Formby (Clément l. c. p. 495) in seinem Buche Le plain-chant, comparé à la Musique moderne bespricht c. V. p. 533: „Influence morale du plain-chant sur le caractère, c. VII, p. 536, Vertu médicinale comparative du pl.-ch.

[2]) Scheeben, a. O., I, S. 594, Nr. 337: „In sich selbst stellt sich die Schönheit Gottes ganz vorzüglich in dem Geheimnisse der Dreifaltigkeit dar; denn wie sich in ihm erst die ganze Unendlichkeit der Vollkommenheit Gottes offenbart, so lassen sich in ihm auch leichter die Elemente nachweisen, aus welchen wir den Begriff des Schönen zusammenzusetzen pflegen, nemlich die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die volle und klare Entwicklung der inneren Vollkommenheit und des Lebens, und die Aehnlichkeit des Bildes mit seinem Urbilde."

[3]) Von der Gottheit leiten alle Völker die Musik ab: wie die Sprache, so hat uns Gott auch den Gesang gegeben. Vgl. Clément, l. c. p. 465, Gerbert, de cantu I, 2. Musica s. (Toulouse) IV, Nr. 8.

zur Aufnahme des göttlichen Hauches. So sollen die heil. Klänge die Sehnsucht nach den ewigen Harmonien unseres Gottes wecken und für seine Gnadenankunft in uns empfänglich machen!

Die Geschichte, nach des hl. Augustinus Worten die göttliche Herrschaft über die menschliche Freiheit, zeigt uns einen auffallenden Parallelismus zwischen der Offenbarung und dem Fortschritte der Musik. Vor dem Christenthume gibt es nur die reine Melodie, das Symbol der Einheit Gottes. Christus offenbart sich der Welt, er verkündet das Dogma der Dreifaltigkeit und sogleich gestaltet sich die Musik um. Die Melodie bleibt als die Basis jeglicher Musik, wie das die Einheit Gottes in Bezug auf den religiösen Glauben ist; aber man sieht ein anderes Fundament, den Alten unbekannt, aufsteigen (on voit surgir): den Dreiklang, das neue Symbol des Einen Gottes in drei Personen.*)

Und so tragen die Harmonien des Dreiklanges die Seele zu dem empor, von dem Hilarius (de Trin. I, 1) sagt: Nonne huius ipsius pulchritudinis dominum necesse est totius pulchritudinis esse pulcherrimum intelligi?



Christus als Orpheus, ein Katakombenbild.

c) In den Katakomben erscheint wunderbarer Weise Christus als Orpheus. Orpheus ist jener priesterliche Sängerkönig, von dem die griechische Mythe so vieles uns zu erzählen weiß, der die Thiere des Waldes bannte durch die süßen Fessel seines Gesanges, der dem ernsten Könige des Schattenreiches mit den Klängen seiner Leier das Herz erweichte, daß er ihm die geliebte Gattin wiedergab.[1])

In der That, wie der Alexandriner Clemens, Eusebius u. a. sagen, der wahre Orpheus ist der menschgewordene Gottes-

*) Mus. s. (Toulouse) l. c. p. 86. Franco von Cöln: „Est ternarius numerus inter numeros perfectissimus pro eo quod a summa Trinitate quæ vera est et pura perfectio nomen assumsit.

[1]) Köstlin, l. c. S. 3. Wolter, a. O., II, 240. Roma. P. Kuhn. S. 79.

sohn, der priesterliche König eines neuen Gottesreiches. Jene Weisheit (Sap. 7. 8.), welche die ewige Harfenspielerin des Vaters ist, ist zu den Menschen herniedergestiegen und hat unter ihnen leidend und lehrend ein Harfenspiel aufgeführt, das Erde und Himmel harmonisch verbunden; was immer sie berührt hat, tönet süß fort und nimmt die Herzen gefangen. Der christliche Dichter Prudentius (4. Jahrh.) singt (Mus. s. Toul. IV, 62.):

Organa disparibus calamis quod consona miscent,
Christum concelebrat, Christum sonat, omnia Christum.

Wenn es also nach ihm Aufgabe der Kunst ist, Christus zu feiern und Christus zu singen, so ist es wohl besonders die Tonkunst, der liturgische Gesang, der in seiner Harmonie und in seinem Wohlklange auf den größten Künstler, den großen Harmonisten, der Alles versöhnte, auf Christus hinweist! (Le grand harmoniste, qui par son oblation et son sacrifice, a reconcilié le monde avec Dieu et mis en paix la terre avec le ciel.) Der ursprüngliche Akkord zwischen Gottheit und Menschheit, Schöpfer und Geschöpf war gestört. Christus ist gekommen. Er hat gepredigt, gebetet, gelitten. Auf neuer Basis hat er den alten Akkord der Menschen mit ihrem Gotte wieder hergestellt. Deus erat in Christo mundum reconcilians sibi. (2.Cor. V, 19.)

d) Derjenigen Bild, deren Liebling die Musik ist, aus deren Herzen der liturgische Sang kommt, ist auch die Musik. Johannes de Muris (Gerbert, scriptores III. 241 et seq.) führt diesen Gedanken des Weiteren aus und sieht gerade in der Aehnlichkeit den Grund, warum die Musik so sorgfältig in der Kirche geübt wird. Nur ein paar Punkte sollen hier auszugsweise gegeben werden. „Eine Welt- und Menschenharmonie ist sie: ein doppelter Bund ist die Kirche, durch den sie auf dem Ecksteine Christus den Gottesbau errichtet. Authentischer und plagaler Gesang ist in ihr: der Gottes- und Nächstenliebe Bild ist dieser. Ein tiefer, hoher und überhoher Gesang weist uns auf die Dreiheit der Zerknirschung des Herzens, des Bekenntnisses des Mundes, der Genugthuung durch das Werk. Auch eine Vierheit ist in der Musik in Bezug auf die Tonarten, erste, zweite, dritte und vierte. So ist in der Kirche eine Vierzahl von Haupttugenden. Die Vierzahl der Linien sinnbildet uns die Vierzahl der Evangelien 2c. 2c."

Wenn uns Manches von der Symbolik und Mystik der mittelalterlichen Musiklehre auch als subtil und wenig zutreffend erscheint, so ist es uns doch klar, daß unsere Ahnen tief über die Musik dachten und gerade in ihrer Symbolik und Mystik eine höhere Weihe und Würde, eine erhabenere Bedeutung und Aufgabe erkannten.[1])

e) Mit entzückender Wahrheit in großartiger Weise schildert der berühmte Abt von Solesmes Guéranger die Liturgie des Himmels. Dann bezeichnet er die irdische Liturgie als ein Bild der himmlischen. Mit dem göttlichen Lamme, mit Maria, mit den Engeln und Heiligen betet und opfert die Gottesgemeinde auf Erden.[2]) Wie nun, wenn es Aufgabe der Liturgie ist, dieses Himmelsbild in sichtbarer Form darzustellen, muß es uns dann durch den K. Gesang nicht werden, als würden wir mit Maria, unserer heiligen Königin, mit den Engeln und Heiligen vor dem Throne des göttlichen Lammes knieen? soll es uns bei den feierlichen Klängen der Musica divina nicht sein, als würde mit den Engeln und Erzengeln, mit den Thronen und Gewalten, mit der ganzen Heerschar des Himmels durch den Mund der Repräsentanten der Gottesgemeinde, des Sängerchores auch unsere Stimme ertönen, der Glorie Gottes das Loblied in demüthigem Bekenntnisse sprechend?

f) Nicht darauf kommt es an, was im Gesange die Zunge spricht und der Mund ruft, sondern welches das Gefühl im Herzen ist.[3]) Nicht das Rufen der Stimme wird

[1]) Ambros, Geschichte der Musik, II, 211 u. ff. Im Uebrigen vergleiche man die großartige Bedeutung, welche z. B. Schopenhauer, Wagner, Wolzogen, Schuré von ihrem Standpunkte aus der rein humanistischen Idee der Musik zuschreiben. S. Langhans, Musikgesch. S. 192. Schuré, das musikalische Drama, II, 158, oder was Lasaulx, Philosophie S. 123, sagt, die herrliche Aeußerung Glucks (Schmid, Leben Glucks, S. 321) u. s. w., u. s. w.

[2]) Guéranger, Institutions liturgiques, I. p. 17: La liturgie est une chose si excellente que pour en trouver le principe il faut remonter jusqu' à Dieu; car Dieu dans la contemplation de ses perfections divines, se loue et se glorifie sans cesse, comme il s'aime d'un amour éternel.

[3]) Gerbert, de cant. I, p. 231: non in cantu attenditur quid lingua proferat, aut os clamet, sed quod intus in mente teneatur; nec clamor vocis sed cordis intentio exauditur a Deo qui est scrutator cordium. Cypr. de or. Dom.

von Gott, dem Herzenskundigen gehört, sondern die Gesinnung des Herzens. Daher fordert der hl. Chrysostomus nach dem Gebote des hl. Paulus auf, in Hymnen, Psalmen und geistlichen Gesängen Gott zu loben, nicht wie leblose Instrumente oder durch bloßes Geschrei wie die Vögel, sondern wie Menschen mit Freiheit und Verstand, mit Erkenntnis und frommer Regung des Willens wie im Chore der Engel und der himmlischen Geister dem Herrn zu singen.[1]) Sic stemus ad psallendum ut mens nostra concordet voci nostræ. Die beste Harmonie ist jene, welche nicht aus dem Akkorde der Stimmen, sondern der Sitten und aus der Harmonie der Tugenden besteht. „Die Musik, sagt Cassiodorus, ist die Kunst zu moduliren. Wenn unsere Sitten tugendhaft sind, so ist das ein Beweis, daß wir wahre Musiker sind, wenn aber im Gegentheile unsere Sitten entartet sind, so besitzen wir kein Gefühl für Musik. „Quando iniquitates gerimus, musicam non habemus.[2]) Ja, das Leben des Christen sei wie eine wohlklingende Harmonie vor Gottes Ohre; die Harmonie des Gesanges sei nur der Wiederhall und das Bild dieser Harmonie des Lebens. Deum toti laudate, cantet vox, cantet vita, cantate cordibus, cantate oribus, cantate canticum novum non lingua sed vita! Verbindet mit der Lieblichkeit eurer Gesänge nicht den dissonirenden Lärm eurer schlimmen Leidenschaften: Gott sieht mehr auf die Art, wie ihr lebt, als wie ihr singt. Der singt für Gott, welcher lebt für ihn.

So sei denn die Harmonie der Gesänge, die wir im Heiligthume hören, ein eindringlicher Ruf, eine laute Mahnung an uns: Musice vivere, in Harmonie mit dem göttlichen Willen zu leben, unser Leben zum wohlklingenden Akkorde des Glaubens und der Liebe, der Tugenden und guter Werke zu machen.[3])

[1]) Non ut inanima instrumenta, aut solo vocis garritu veluti aviculae sed ut homines decet intellectu præditos et voluntate, cum intelligentia et pio voluntatis motu, veluti in Angelorum choro ac coelestium mentium Deum non sono vocis sed perenni laude celebrantes ac digna afficientes gloria. Gerb. l. c. p. 233.

[2]) Clément, l. c. p. 490: La meilleure symphonie est celle qui résulte non-seulement de l'accord des voix, mais aussi de celui de moeurs et de l'harmonie des vertus.

[3]) Gerb. de cantu. II. 169, Bona, Psalmod. V, 3.

g) Gott der Allmächtige und Allgütige selbst wirkt und segnet durch den liturgischen Gesang. Ich nenne das die sakramentale Seite der K. M.[1])

α) Der liturgische Gesang ist oratio publica, öffentliches Gebet. Also der ganze Segen, den der Herr durch das gemeinschaftliche Pflichtgebet, durch das Gebet der Kirche seinen Gläubigen mittheilen will, fließt auch durch den liturgischen Gesang ihnen zu.[2]) Auch ihm gilt die Verheißung (Matth. 18, 19): „Wenn zwei aus euch auf Erden einstimmig sein werden über was immer für eine Sache, die sie begehren, so wird sie ihnen zu Theil werden von meinem Vater im Himmel; denn wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen."

β) Weiht die Kirche eine Orgel, eine Glocke, so betet sie nach dem Rituale Romanum: cum melodia illius auribus insonuerit populorum, crescat in eis devotio fidei, procul pellantur omnes insidiæ inimici; præsta ut fideles tui in canticis spiritualibus jubilantes in terris, ad gaudia æterna pervenire mereantur in cœlis. Dieselbe Wirkung ist wohl auch der Inhalt ihrer Gebete für die Sänger und Hörer des Kirchengesanges.

γ) Der heil. Paulus sagt: „Niemand kann sagen: Herr, Jesus, außer im heiligen Geiste," und „der heilige Geist selbst bittet für uns mit unaussprechlichen Seufzern." Röm. 8, 26. Das gilt auch vom K. Gesange, in dem das Gebet sich zur höchsten Form verklärt. Der heilige Geist betet im wahren K. Gesange mit uns und der heilige Geist macht ihn zur musica divina, welche geistig, himmlisch, göttlich wirkt. In ihr liegt die Kraft des Geistes Gottes, welche die Herzen erobert und begeistert für die Wahrheit, für den Himmel, für die Ewigkeit![3])

[1]) Den Geist und die Anschauung der Kirche ersehen wir wohl am besten daraus, daß die Cantores einen ordo minor bildeten: ihre Weihe geschah durch Ueberreichung des Antiphonars: vide ut quod corde credis, ore cantes et quod ore cantas, operibus comprobes. Kirchenschmuck 1859. 11. H. Conc. Carth. IV. 398 c. 10. Cantores ubi fieri potest, clerici sint (act. Mediol. Lugdun. 1862); omnino autem in choro clericalibus vestibus et superpelliceo utantur. Selvaggio, Antiqu. Christian. Instit. II, 71.

[2]) Selbst, A. O., S. 41.

[3]) Bericht über die Generalversamml. in Biberach, die Rede „über K. M. im Geiste und in der Wahrheit".

Der Engel der Schule lehrt, das göttliche Lob im Himmel werde ein wahrer Gesang sein. In sanctis vocalis laus Dei.[1]) Möge unsere Musik hier das Präludium jener der Ewigkeit sein, wahrhaft schön, fromm und heilig.[2]) Seien wir, nach den Gedanken in den Instit. Patr. Gerb. scr. 1, 8 glücklich, daß es uns, ehe wir zur ewigen Seligkeit zugelassen werden, gestattet ist, durch unsere Gesänge mit dem Konzerte der Engel und Auserwählten im Lobe des Allerhöchsten uns zu verbinden. Setzen wir unsere Seele in Uebereinstimmung mit unseren Stimmen nach dem Worte des heil. Benediktus: mens nostra concordet voci

[1]) 2. 2. qu. 13a. 4.

[2]) Ortigue, l. c.: c'est sous la forme de la musique que la religion nous représente l'état supérieur de la parole dans le monde futur. Cfr. Zarlino, Inst. harm. 1762, c. 2. p. 6. Le chant est le commencement de la régéneration, de la transfiguration de la parole terrestre; c'est l'élan de la voix humaine vers le mode céleste de l'expression de la pensée.

nostræ! Beten und singen wir in Demuth und Liebe, in der Zerknirschung unseres Herzens und in der Furcht des Herrn, in der Gluth des Geistes und in der Wärme heiliger Wünsche. Emporgetragen durch die Gesänge, gleichsam versetzt in den Himmel wollen wir die göttlichen Geheimnisse betrachten in der Anmuth und Reinheit der Gefühle, in der heiligen Bewegung und freudigen Erhabenheit der Andacht, in der Lieblichkeit der Melodie und in der Begeisterung des Jubels. Mögen wir jetzt in der Harmonie der Stimmen, in der Entzückung einer unaussprechlichen Seligkeit Gott unserm Schöpfer singen, damit wir auferstanden unter den Heiligen ihn loben und so triumphiren können in ewiger Freude.[1])

Freising.

Anton Walter.

[1]) Mélodies grégoriennes, p. 268.

Die heilige Cäcilia.

Legende von Theod. Körner.

Noch im Beginnen war der neue Glaube,
Noch schlief der Keim in Vielen unbewußt,
Doch flammte längst schon in Cäciliens Brust
Das heil'ge Streben aufwärts aus dem Staube.
Von frommer Sehnsucht war ihr Herz durchglüht.
Sie huldigte in milder, zarter Schöne,
Als Meisterin in jeder Kunst der Töne,
Dem Glauben ihr begeistert Lied.

Und als sie einst in tiefen Harmonieen,
Ergriffen von dem liederreichen Drang,
Der ew'gen Liebe ihre Hymnen sang,
Vernahm sie wunderbare Melodieen.
Sie blickt empor mit frommem Ungestüm;
Da öffnen sich des Himmels gold'ne Pforten,
Und es erklingt in heiligen Accorden
Das Siegeslied der Seraphim.

Und schnell zerreißt sie ihrer Harfe Saiten,
Erröthet still in jungfräulicher Scham. —
Da sie das Lied der Himmlischen vernahm,
Mag sie sich nicht an ird'schen Tönen weiden,
In süßer Wehmuth bricht ihr frommes Herz; —
Die Sängerin muß nach den Liedern ziehen —
Und aufgelöst in heil'gen Melodieen,
Fliegt ihre Seele himmelwärts.

Geschichte eines deutschen Gesangbuches.*)

Für den Cäcilien-Kalender bearbeitet von F. Jos. Selbst.

Habent sua fata libelli! Bücher haben ihre Geschichte — und das Buch, von welchem ich erzählen will, hat eine sehr traurige, aber dabei äußerst lehrreiche Geschichte. Es handelt sich um ein sogenanntes „deutsches Gesangbuch", welches gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Widerspruch mit den Gesetzen und Ueberlieferungen der Kirche und gegen den Willen des katholischen Volkes an Stelle der lateinischen Choralbücher und früheren deutschen Gesangbücher in der alten großen Erzdiöcese Mainz eingeführt wurde. Das Traurige in der Geschichte dieses Buches liegt vor Allem in der Abweichung vom Geiste und von den Traditionen der Kirche, welcher es seine Entstehung und Verbreitung verdankt; sodann in der fast unbegreiflichen Verblendung der Geister, die uns dabei auf Seiten seiner Gönner entgegentritt; ferner in der — wenigstens theilweise — unwürdigen Art und Weise des Vorgehens, welche das gläubige Volk vielfach zum Widerstand gegen seine geistliche Obrigkeit veranlaßte und die Autorität der letzteren tief schädigte; endlich in der beklagenswerthen, bis in die Gegenwart hineinreichenden Schädigung des gottesdienstlichen und religiösen Lebens. In hohem Grade lehrreich ist es dagegen 1) an einem Beispiel zu sehen, welche Anstrengungen gemacht wurden, um den Geist des Josephinismus dem Volke mit Gewalt einzupflanzen, der so bald bittere Früchte tragen sollte; 2) den Ursprung so mancher beklagenswerthen Mißstände hinsichtlich des Kirchengesangs in den meisten Diöcesen Mitteldeutschlands zu erkennen, welche den Fernstehenden kaum verständlich sein dürften; 3) zu sehen, zu welchen Resultaten die Abweichung vom kirchlichen Geist und den kirchlichen Gesetzen führt. Diese, wie mir scheint, interessante und lehrreiche Seite des Gegenstandes dürfte eine ausführliche Darstellung an diesem Orte rechtfertigen, nachdem das Wesentlichste davon bereits im Gregoriusblatt 1877 Nr. 7 skizzirt und in Musica sacra 1879 S. 75 mitgetheilt worden ist.

Selbstverständlich liegt es mir absolut ferne, Personen und Behörden, deren in dieser „Geschichte" Erwähnung geschehen muß, blosstellen zu wollen. Es handelt sich nicht um eine Kritik der Personen, deren Charakter und Absichten, sondern um Principien und geschichtliche Thatsachen, wobei sich freilich auch unsre „Geschichte" als eine Art „Weltgericht" im Kleinen erweist. Ich für meine Person kann versichern, daß mich beim Studium unsres Gegenstandes stets nur ein Gefühl überkommen hat — das Gefühl der Wehmuth über eine unsäglich traurige Verwirrung und Verirrung der Geister, das Gefühl des Mitleids mit den betheiligten Personen, die zum Theil trotz der besten Absichten zu Werkzeugen eines falschen Zeitgeistes und Beförderern unheilvoller Reformen werden konnten.

Zum besseren Verständniß des Folgenden werfen wir

I. einen geschichtlichen Rückblick auf die Entwicklung des deutschen Kirchengesanges in der Mainzer Erzdiöcese.

Es hatte hier, wie überall während des Mittelalters, bis zum 16. Jahrhundert der lateinische Choralgesang beim Hochamt und Officium einzig und ausschließlich geherrscht. Daneben waren beim übrigen Gottesdienst viele und schöne deutsche Gesänge im Gebrauch, wie Georg Wicel in seinem „Psaltes ecclesiasticus" Mainz 1550 bezeugt (Vergl. Kienemund, Kurze Geschichte des Kirchengesangs S. 105).

Alsbald nach Herausgabe des römischen Meßbuches 1570 wurde dasselbe „um der Einheit willen" in der Mainzer Kirche eingeführt, obwohl sich dieselbe für ihr eigenes Missale auf eine mehr als 200jährige Ueberlieferung berufen konnte. Nur die alten Mainzer Melodien be-

*) Im Wesentlichen liegt dieser „Geschichte" ein Aufsatz zu Grunde, den Prof. Brück im „Katholik" 1866 veröffentlicht hat. Es sind demselben namentlich alle aktenmäßigen Belege entnommen; im Uebrigen beruht gegenwärtige Arbeit auf selbstständiger Benutzung der einschlägigen Literatur. D. V.

hielt man bei, indem man sie dem römischen Texte anpaßte. In dieser Form wurde das „Missale Romano-Moguntinum" zuletzt noch 1742 gedruckt und strengstens vorgeschrieben.*)

Eine erste Andeutung von dem Gebrauch deutscher Lieder unter dem Hochamt findet sich in einer „Charta visitatoria" des E. B. Johann Adam aus dem Jahre 1604, worin ausdrücklich bestimmt ist: Es sollen die Pfarrer während der Messe keine deutschen Gesänge, auch wenn sie katholische sind, singen lassen. Dagegen macht das 1605 erschienene „Mainzer Cantual" die Concession, daß statt des Graduale oder Traktus, statt des Offertorium und nach der Elevation ein deutsches Lied durch den Küster oder die Gemeinde gesungen werden könne, „wo die Custodes zu wenig Hülff haben im singen und dem Choral allein zu schwach sein" oder wo „viel Leyen jetzo eine größere Lust bei dem Gottesdienst zu singen als obgesagter Weiß zu beten" haben. Dabei war aber noch als Princip festgehalten, daß „die Pastores wol billich das Ampt der Meß durchaus lateinisch singen und die Leyen darbei das Leyden Christi aus ihren Betbüchern oder an ihren Rosenkränzen nach dem Exempel ihrer Vorfahren betrachten" sollten; es war ausgesprochen, daß unter allen Umständen Introitus, Kyrie, Gloria, Alleluja, Sanctus, Agnus Dei zu singen sei und „wo man das Amt ganz lateinisch hält und keine Gewohnheit, Teutsch darunter zu singen" hat, es auch dabei bleiben solle. Jene Concession war einfach durch den Einfluß der protestantischen Bewegung veranlaßt und findet ihre Erklärung in den eigenthümlichen Verhältnissen, die sich in Deutschland in Folge der Reformation vielfach entwickelten.

Das vom „Mainzer Cantual" festgehaltene Princip, zugleich aber auch die erwähnte Concession wurde erneuert und sanktionirt durch eine ausführliche Verordnung des E. B. Johann Philipp i. J. 1656. In der „erneuerten Kirchenordnung" von 1670 ist abermals betont, daß „wo es an Sängern mangle, so die Musik erlernt haben", eine Stillmesse mit deutschen Liedern gehalten werden müsse.

1701 erschien ein vorzugsweise für den Gebrauch von Pfarrkirchen bestimmtes „Manuale ecclesiasticum", welches außer den Vespern, Exequien, Processionen auch einen Auszug aus dem Graduale enthält für jene Kirchen, die aus „Mangel an Mitteln kein ganzes Graduale anzuschaffen vermöchten." (Vergl. auch den Schluß der Vorrede.) Darin heißt es manchmal: Loco Gradualis potest cani: Da pacem oder: In dulci jubilo oder Veni sancte Spiritus oder alia obvenientibus festivitatibus conveniens cantilena — „Anstatt des Graduale kann ein andres passendes Lied gesungen werden." An den großen Bittagen heißt es: „Statt des Offertorium wird gesungen: Da pacem; nach der Elevation: Ist das der Leib Herr Jesu Christ: bei der Procession selbst (Flurprocession) deutsche Gesänge aus dem neuesten Gesangbuch." Auch für die Frohnleichnamsprocession sind die Choralgesänge darin enthalten, jedoch bemerkt: „Wo der Choral nicht kann gesungen werden, muß man sich folgender deutscher Gesänger auß dem Mayntzer Gesangbuch bedienen: Mein Zung erkling rc."

Noch 1778 wurde eine neue Auflage dieses Manuale gedruckt, welches der Ueberlieferung getreu den lateinischen Gesang für das Hochamt als Regel festhielt, dagegen deutsche Gesänge in demselben nur als Ausnahme an einigen Stellen zuließ, während für die Stillmesse, Andachten, Processionen, Wallfahrten und häusliche Erbauung ein eigenes sehr reichhaltiges deutsches Gesangbuch vorhanden war.

Wie kam es nun, daß man bereits i. J. 1787 das kaum in zweiter Auflage gedruckte Manuale sammt dem alten „Maynzer Gesangbuch" durch ein vollständig neues deutsches Gesangbuch ersetzen und verdrängen zu müssen glaubte?

Das that

II. Der Geist der Zeit.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, eine ausführliche Charakterisirung des „Geistes" zu geben, welcher gegen Ende des 18. Jahrhunderts im protestantischen und leider auch im größten Theile des katholischen Deutschland zur Herrschaft gelangte. Wer sich gründlich darüber unterrichten will, lese die „Mysterien der Aufklärung" von S. Brunner und die „Rationalistischen Bestrebungen" von H. Brück (Mainz 1865). Für unsern Zweck mag genügen zu sagen: Der Geist, welcher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an den Universitäten, in der theo-

*) Vergl. die schöne Vorrede des E. B. Philipp Karl, wo es u. A. heißt: „Diese Einheit des Ritus und der Gebräuche haben die Dekrete der hl. Concilien verlangt und die Verordnungen der Päpste vorgeschrieben, damit wie die Gläubigen in diesem Opfer an dem Einen Leib Christi theilnehmen und wie wir in Christus in der Kirche ein Leib sind und wie das Opfer der Kirche eins und dasselbe ist, so wir uns auch einer und derselben Weise in der Feier des Meßopfers und in Beobachtung der Gebräuche bedienen. Auf diese hl. Verordnungen gestützt haben unsere Vorgänger die alten Missalien und die darin enthaltenen Riten abgeschafft und den von der hl. Römischen Kirche, deren bevorzugte und allzeit ergebene Tochter die Mainzer Diöcese immer war, vorgeschriebenen Ritus angenommen und eingeführt, indem sie nur den uralten Gregorianisch-Mainzischen Gesang beibehielten, der dem römischen Texte in den Präfationen und in den übrigen im Hochamt zu singenden Theilen angepaßt wurde."

logischen Literatur, in den kirchenpolitischen Angelegenheiten, an den kurfürstlichen Höfen und in den meisten kirchlichen Verwaltungsbehörden herrschte, war kein anderer, als der Geist der vollständigen Lossagung von den kirchlichen Ueberlieferungen, der offenen Empörung gegen die höchste Autorität in der Kirche — auf kirchlich-religiösem Gebiet derselbe Geist der Revolution, der bald auf dem politisch-socialen Gebiet so schreckliche Verheerungen anrichten sollte. Es war der Geist der unter dem Einfluß der „freien Forschung" herangewachsenen sog. Aufklärung, der das Wesen des Christenthums (das Uebernatürliche) zerstörenden rationalistischen, naturalistisch-deistischen Philosophie, der durch die geheimen Gesellschaften gepflegt, an den Universitäten gelehrt wurde und mit allen Mitteln dem katholischen Volke eingepflanzt werden sollte. Daß dieser Geist in seinem Wesen und seinen Consequenzen die Protestantisirung d. h. die Leugnung und Zerstörung der Kirche, des katholischen Glaubens und des kirchlich-religiösen Lebens in sich schließen mußte, erscheint uns jetzt selbstverständlich — damals lebte man in dem Wahne (oder man suchte ihn wenigstens zu verbreiten), durch die sog. „vernünftige Aufklärung" die wahre Religiosität zu befördern durch Concessionen an den Irrthum den religiösen Frieden zu erhalten, vielleicht auch die Wiedervereinigung der getrennten Confessionen zu bewerkstelligen! (Vergl. Brück a. a. S. 74 ff.)

Auf dem Gebiete, welches uns hier interessirt, auf dem liturgisch-kirchenmusikalischen, machte sich der Geist der sogenannten Aufklärung vorzugsweise in dem Verlangen und in der Durchführung „zeitgemäßer, vernünftiger Reformen" geltend, namentlich in der Einführung der Muttersprache und des allgemeinen Volksgesanges. Daß diese Reformen in der Absicht der „Illuminaten" und Kirchenfeinde ein Mittel zur Zerstörung der kirchlichen Einheit und Etablirung einer Art Nationalkirche waren, soll, weil allgemein bekannt, nur vorübergehend bemerkt werden. Die Würtemberger Hoftheologen (Werkmeister u. A.), welche hierin am weitesten gingen, fanden, daß das seitherige Meßbuch „ein Erbauungsbuch ohne allen Plan und Geschmack zur Bildung und moralischen Vervollkommnung der jetzt lebenden Katholiken ziemlich unbrauchbar", ja „ein sehr eckelhaftes und geschmackloses Werk" sei; sie behaupteten, daß „die Gemüther aufgeklärter Gläubigen bei unseren dermaligen Kirchenanstalten gar keine Nahrung ihrer Andacht mehr fänden, daß der Gebrauch der lateinischen Sprache in der Liturgie mit unsrem Zeitalter, mit unsrer Cultur, unsrem Geschmacke, mit unsren Fortschritten in den Wissenschaften in gar keinem Verhältnisse mehr stünden"; „der erste Schritt zur Kultur eines Volkes, insofern diese durch Religion verbreitet werden kann, bleibe die Einführung der Muttersprache bei den Gottesverehrungen" (sic!). Daß man „den Gottesdienst in der Volkssprache jetzt als eine Angelegenheit nicht nur der Kirchenvorsteher, sondern auch der weltlichen Regenten" betrachtete, ist hiernach natürlich nicht mehr zu verwundern.

Soweit gingen nun die aufgeklärten Mainzer Theologen — deren Organ die „Mainzer Monatsschrift von geistlichen Sachen" war — nicht. Vielmehr geriethen sie mit den genannten Stuttgarter Hoftheologen in einen erbitterten Federkrieg, worin sie u. a. fest betonen, daß der Gebrauch der lateinischen Sprache bei der hl. Messe und Administrirung der hl. Sakramente sich auf eine allgemeine Praxis der Kirche („welche jederzeit die genaueste Gleichförmigkeit in diesem Stück zur Absicht hatte") und auf ausdrückliche strenge Verordnungen des Tridentinums gründe; ja, sie wissen diesen Gebrauch sogar recht geschickt und zutreffend zu vertheidigen.*) Dagegen waren sie hinsichtlich des **Kirchengesanges** in verschiedenen Irrthümern befangen, die mit dem herrschenden Geiste der Aufklärung in sehr engem Zusammenhang stehen. Ihre Anschauungen über den Kirchengesang lassen sich in folgende Punkte zusammenfassen:

1) Zweck und Aufgabe des Kirchengesanges setzten sie lediglich in die „**moralische Erbauung des Volkes**". Der Hauptzweck, Gottes Verherrlichung, und der objektive Charakter des hl. Meßopfers wie des kirchlichen Gottesdienstes überhaupt kam gar nicht in Betracht. Natürlich! Wenn die Moral Hauptsache des Christenthums und nächster Zweck des Gottesdienstes die subjektive „Erbauung" der Gläubigen ist — wie der Zeitgeist lehrte, — dann kann auch der Kirchengesang keinen andren Zweck haben, als durch seinen Inhalt „moralisch zu belehren" und durch seine Töne das „religiöse Gefühl" anzuregen. Daher die Feindseligkeit jener Zeit gegen die fremde Sprache, welche „Verständniß und Erbauung hindere"; daher die stets wiederkehrende Forderung, daß die Kirchenlieder „verständlich, belehrend, erbaulich, zeitgemäß, vernünftig" (d. h. in moralisirendem oder süßlich-sentimentalem Ton) abgefaßt seien. Vom Opfercharakter der hl. Messe ist kaum die Rede, wenigstens nicht in bestimmter, klarer Weise; statt dessen bediente man sich der Ausdrücke „Gottesverehrungen", „Volksandacht", „Liebesmahl" „Liebespfand" u. dergl.

*) Vergl. M. Monatsschr. 1786 S. 790; 1787 S. 557 ff.

2) Den nothwendigen, inneren Zusammenhang des Gesanges beim Meßopfer mit dem Gebete des Priesters (der Kirche) mißkannten sie ganz und gar. Gesang und Musik galt eben nur als äußerliche Zuthat zum Meßopfer zur Beförderung der Erbauung und etwa auch zur Erhöhung der Feierlichkeit. Dabei darf man allerdings nicht vergessen, daß durch die Ueberwucherung einer verweltlichten Instrumentalmusik leider schon längst der Zusammenhang zwischen Chorgesang und Altargebet zerrissen und die Theilnahme des Volkes am Gottesdienst vielfach zur bloßen Aeußerlichkeit herabgedrückt worden war. Dieser Umstand läßt es erklärlich erscheinen, daß man in der Einführung des allgemeinen Volksgesanges ein Mittel zur Beförderung der Andacht und des religiösen Sinnes erblicken konnte.*)

3) Der verpflichtenden Kraft allgemeiner, bestehender Kirchengesetze in Bezug auf Alles, was die Feier der hl. Messe betrifft, war man sich entweder nicht bewußt, oder man leugnete dieselbe geradezu. Ging man ja soweit, den einzelnen Bischöfen anerkannt päpstliche Rechte (z. B. Dispens von Ehehindernissen u. a.) zu vindiciren und den Grundsatz aufzustellen, es stehe den Bischöfen zu, von allgemeinen Kirchengesetzen zu dispensiren. Daß dies thatsächlich in vielen Punkten (z. B. Fasten und Abstinenz u. a.) geschah, ist bekannt. Daher ist es nicht zu verwundern, wenn z. B. der E. B. von Mainz eine förmliche Congregatio Rituum für seine Diözese einsetzte und allerwärts die Bearbeitung neuer Agenden, Meßbücher und Breviere in Angriff genommen wurde.**)

4) Endlich suchte man die alleinige Berechtigung des Volksgesanges historisch zu begründen, indem man sich auf die „alte Kirchendisciplin" berief. Bekanntlich mußte dieses Schlagwort immer herhalten, wo eine häretische oder unkirchliche Opposition die bestehenden Verhältnisse unbequem fand. Auch in den Forderungen der Aufklärung spielte die „alte Kirchendisciplin" eine große Rolle, natürlich nur da, wo sie in das neue System zu passen schien. In den ersten Jahrhunderten — so argumentirte man — hat nur allgemeiner Volksgesang in der Muttersprache geherrscht, das beweisen zahlreiche Aussprüche der Väter,*) erst später ist derselbe verdrängt worden durch den aus den Klosterkirchen stammenden Choral und die Instrumentalmusik — also Herstellung der alten Kirchendisciplin! „Es scheinet als habe die Fürsicht diese so nothwendige und nützliche Reform den hochwürdigsten Erz- und Bischöfen unserer Zeit vorbehalten wollen. Schon ist in verschiedenen Diöcesen diese alte Kirchendisciplin hergestellt. Schon ertönen in den Tempeln Gottes aus dem Munde der Gläubigen Lieder voll des Geistes und der Salbung . . . Und wer wollte den entschiedenen Nutzen feuriger, harmonischer, ihrem Gegenstande angemessener Lieder mißkennen? Nichts ist fähiger, das Herz zu rühren, zu erheben, zu gottseligen Empfindungen, zu hl. Entschlüssen, zur Reue, zur Dankbarkeit und Liebe gegen Gott, kurz allen christlichen Gesinnungen anzufeuern, als würdig verfaßte und würdig gesungene Lieder." **)

Die Erzdiöcese Mainz gehörte zu denjenigen Territorien, in denen die Grundsätze der falschen Aufklärung zwar nicht am ehesten, aber am mächtigsten zur Herrschaft gelangten. Die Ursachen nebst den betheiligten Personen findet man dargestellt bei Brück a. a. O. S. 62 ff. Bereits im Jahre 1786 widmet eine protestantische Monatsschrift dem damaligen E. B. folgende Lobsprüche:

„Unter allen Bisthümern in Deutschland ist unsres Wissens keines, wo man sich mehr angelegen sein ließ, gemeinnutzige Reformen in Disciplinsachen vorzunehmen, eingeschlichene Mißbräuche abzuschaffen, den kath. Pfarrgottesdienst zu verbessern u. s. f. als im mainzer Erzstift.

*) Es liegt allerdings eine traurige Wahrheit darin, wenn die Vertheidiger des Volksgesanges im 18. Jahrhundert sagen: die Musik schien nur deßwegen eingeführt zu sein, damit der Geist der Gläubigen zerstreut und der Andachtseifer geschwächet würde — und wenn sie sich auf den Ausspruch des Polydorus Virgilius berufen: „Es ist soweit gekommen, daß das Volk glaubet, es bestünde fast der ganze Gottesdienst in der Musik, den Sängern und Sängerinen. Es läuft in die Gotteshäuser, wie zu einem Theater und bildet sich ein, in diesen allein bestünde die Zierde des Hauses Gottes." M. M. 1787 S. 234. — In der Pfarrgemeinde, wo der Verf. gegenwärtig wirkt, wurde, wie alte, wohlunterrichtete Männer bezeugen, der deutsche Gesang zu Anfang dieses Jahrhunderts eingeführt. Warum? Weil gar so viele Leute ohne Gebetbuch nur zur Kirche kamen, um die Musik anzuhören. Diese muß aber auch danach gewesen sein! Bei meinem Amtsantritt (1874) fanden sich aus jener Zeit noch circa 1½ Centner Instrumentalmessen, Vespern und Arien von Ohnewald, Emerich, Pausch, Dreyer, Bühler, Hoffstetter, Holzbauer, Groll &c. vor. Heidideldumdei, da gings hoch her! —

**) S. Brück a. a. O. S. 106.

*) Mit den Aussprüchen der Väter über den Kirchengesang ist, wie mir scheint, überhaupt schon viel Mißbrauch getrieben worden, indem man kritiklos viele Stellen ohne weiteres vom liturgischen Gesang beim hl. Meßopfer versteht, die davon gar nicht handeln oder indem man, was sie von Gebetscharakter, von der Einmüthigkeit und Vortrefflichkeit des Gesanges sagen, ohne weiteres zu Gunsten unsres Volksgesanges auslegt. Eine kritische Sichtung der betreffenden Aussprüche nach der angedeuteten Richtung wäre ein verdienstliches Werk.

**) Vergl. M. M. 1787 S. 224: Abhandlung von dem Kirchengesang und der Musik bei dem Gottesdienste.



Der Dom zu Mainz.

Es gereichet Sr. jetztregierenden kurfürstl. Gnaden zu Mainz zu besonderen Ehre, daß sie als erster Bischoff in Deutschland andern hierin mit ihrem Beispiel vorleuchten .... Aus allem scheint zu erhellen, daß Se. kurfürstl. Gnaden unter ihren Räthen patriotisch gesinnte, aufgeklärt denkende, von Vorurtheilen unbefangene Männer*) zählen, an deren Spitze sie, vermöge ihrer tief einsehenden Klugheit und gewöhnlichen Entschlossenheit, schon solche Dinge zu Stand gebracht haben, welche Andere kaum würden unternommen haben." (Den Schluß bildet eine unverblümte Aufforderung zum Abfall von Rom und Bildung einer Nationalkirche!!) Was solche Lobsprüche aus protestantischem Munde damals zu bedeuten hatten, bedarf keiner näheren Erörterung.

Nach dem Gesagten wird die Thatsache erklärlich, daß die Mitglieder des erzbischöflichen Vikariates von Mainz i. J. 1785 dem Kurfürsten Friedrich Karl Joseph die Einführung des deutschen Gesanges beim Gottesdienst empfahlen. Der Kurfürst willfahrte und befahl die Ausarbeitung eines neuen deutschen Diöcesangesangbuches. Die alten Lieder, welche im Gebrauche waren, sollten, falls sie „vernünftig und erbaulich aufgefaßt seien", beibehalten und passende neue Lieder hinzugefügt werden. Dagegen verbot er protestantische Lieder oder protestantischen Liedern nachgeahmte ins neue Gesangbuch aufzunehmen, weil daran das gläubige Volk Aergerniß nehmen könnte.

III. Das neue Gesangbuch

erschien 1787. Verfasser desselben war Ernst Turin, geistl. Rath und Pfarrer zu St. Ignaz in Mainz. Ein allgemeines Urtheil über den genannten Pfarrer abzugeben, bemerkt Brück, hat seine Schwierigkeiten. Auf der einen Seite läßt sich nicht in Abrede stellen, daß dieser Mann, der in Mainz noch in gutem Andenken steht, mit großem Eifer seinen Pflichten als Seelsorger oblag, fleißig predigte, die Kranken besuchte u. s. w. (seine Verdienste hebt besonders Bischof Colmar in der Trauerrede auf Turin, 3. August 1810 hervor) und auch für einen würdevollen Gottesdienst besorgt war. Ebenso begründet ist aber auch der Tadel, der ihn trifft, mitgeholfen zu haben an der Verbreitung der falschen Ideen seiner Zeit, durch welche der christlichen Frömmigkeit tiefe Wunden geschlagen wurden. Für das eigentlich Erhabene und Mystische hatte er nur wenig Sinn und zu einer höheren Auffassung des katholischen Cultus konnte er sich nicht erschwingen. Er hatte eben nicht die Kraft, sich des schlimmen Einflusses seines Jahrhunderts zu erwehren und fortgerissen von der Zeitströmung, glaubte er die Erneuerung des vielfach abhanden gekommenen religiösen Sinnes durch Anfeindung dessen zu bewerkstelligen, wodurch allein noch eine Hilfe möglich war. Er wollte das Gute, allein die Mittel, welche er anwendete, konnten nur das Gegentheil bewirken; auf diese Weise wurde er, wohl gegen seinen Willen, ein Begünstiger falscher und unheilvoller Reformen. Mit der falschen Ansicht seiner Zeitgenossen hinsichtlich einer Reform des Cultus theilte Turin auch ihre Abneigung gegen die Leistungen früherer Jahrhunderte, namentlich des Mittelalters. Auch dieses systematische Abschließen gegen das Alte hängt ganz innig mit den Grundsätzen des philosophischen achtzehnten Jahrhunderts zusammen. Berauscht von der Kant'schen Philosophie, welche die seichteste Moral in ein wissenschaftliches Gewand eingehüllt hat, konnten die Männer dieser Richtung keinen Geschmack mehr finden an den wissenschaftlichen und ascetischen Produkten der vom Glauben beherrschten und geleiteten Völker. Das Alte sollte weichen und Alles neu werden, zugestutzt nach dem Muster, welches der Philosoph von Königsberg ausgedacht hatte.

Wessen Geistes Kind das von Turin verfaßte neue Gesangbuch gewesen sei, läßt sich schon aus diesen Andeutungen abnehmen. Werfen wir einen Blick auf dessen Inhalt, Form und Einrichtung. Das „Neue christkatholische Gesang- und Gebetbuch für die Mainzer Erzdiöces" enthält in sieben Abtheilungen Lieder und Gebete 1) bei der hl. Messe, vor und nach der Predigt, 2) bei der Nachmittags- und Abendandacht an Sonn- und Feiertagen, 3) auf besondere Zeiten und Festtage, 4) zu dem allerheiligsten Sakrament des Altares, 5) auf die Festtage der Heiligen, 6) bei besonderen Andachten, 7) für die Abgestorbenen — im Ganzen 421 Nummern mit ca. 110 Melodien. In jeder Abtheilung (die zweite ausgenommen) finden sich eine Anzahl Gesänge „zum hohen Amt" (im Ganzen 30 „hohe Aemter"), bestimmt, die lateinischen Gesänge zu ersetzen, von denen auch nicht eine Spur übrig gelassen war. Da heißt es z. B. „zum Introitus":

„Erhabner Gott! vor Deiner Majestät — Siehst Du Dein Volk gebeugt! — Es streckt zu Dir die Hand empor, es fleht: — Schau huldreich und geneigt — aufs Opfer hier o Gott — Das Dir der Priester bringen soll — Für uns und aller Menschen Wohl!"

Zum Credo. „Wir glauben und bekennen — Dich o dreieiniger Gott — wenn wir Dich Vater nennen — in Trübsal, Angst und Noth — nach Dir zum Himmel schreien — ach so er-

*) S. deren Charakteristik bei Brück a. a. S. 64 ff.

barmst Du Dich — wirst Beistand uns verleihen — und hilfst uns gnädiglich."

Oder hochpoetisch am Feste hl. Martyrer:

Bringt Foltern, Schwerter, Räder, Bande — und zündet Scheiterhaufen an — der Martrer Jesu duld't die Schande — er steigt das Blutgerüst hinan — sieht muthvoll der Barbaren Rache — küßt dankbar noch das Würgerschwert — er kämpft für seines Gottes Sache — und für den Lohn, der ewig währt."

Die Vespern sind in unsrem Buche durch deutsche Andachten ersetzt, in welchen deutsche Lieder mit Psalmen und Lesung „moralischer Schriftstellen" abwechseln. Die Psalmen sind meist sehr frei übersetzt und in den Lesungen wechseln Priester und Volk, wobei schwer zu begreifen, wie man sich versprechen mochte, daß das gemeinschaftliche Lesen spaltenlanger Abschnitte in „erbaulicher" Weise vor sich gehen werde. Der moralisirende Ton tritt in den Liedern hier noch deutlicher hervor, als in den Meßgesängen. — Folgendes Lied nennt die M. M. „ein Compendium der praktischen christlichen Moral": Schöpfer Himmels und der Erden — vor Dir beug ich meine Knie — Du ließt mich zum Menschen werden — kurze Zeit soll ich mich hie — eifrig in der Tugend üben — Dich von ganzem Herzen lieben — dann willst Du mich o mein Gott — reichlich lohnen nach dem Tod. — Geiz und Wucher soll ich fliehen — — nur mein täglich Brod im Schweiß — zu gewinnen mich bemühen — und der Himmel wird den Fleiß — meiner Redlichkeit belohnen — Segen, Ruh' und Frieden wohnen — bei den Frommen, die Gott trau'n — und auf seine Hilfe bau'n. . . . Fraß und Völlerei vermeiden — ist des Christen strenge Pflicht. Welche Züchtigungen leiden — lasterhafte Menschen nicht — die dem Trunk und Fraß ergeben — wahrhaft mehr als viehisch leben — Schlemmer sind ein Greu'l vor Gott — dienen aller Welt zum Spott . . . Sanftmuth ist des Christen Zierde — nur Barbaren lassen sich — blinden Zorn und Rachbegierde — überwält'gen Herr laß mich — mit Gelassenheit begegnen — allen Menschen, selbst die segnen — die mir fluchen, bittre Feind — mich umfahn als meine Freund!" Am meisten tragen den seicht moralisirenden, ja theilweise einen ganz naturalistischen Charakter die Gebete und Lieder zum „Maigebet" (wofür nicht weniger als sieben Andachten!) zu den Bittprocessionen und zu Begräbnissen.

Doch genug; widerstehen wir dem Reiz, weitere Proben hochpoetischer, geistreicher und geschmackvoller Dichtung, wie sie unser Buch in Fülle enthält, hier mitzutheilen. Der Leser wird es uns aufs Wort glauben, wenn wir mit Brück sagen: „Das Gesangbuch von Turin ist ein echtes Kind der vom flachsten Rationalismus beherrschten Zeit. Man vermißt darin schmerzlich die alten, tiefsinnigen, vom Geiste heiliger Frömmigkeit und kindlichen Glaubens durchwehten Lieder und Gebete der früheren Zeiten. Sie waren nicht nach dem Geschmacke der Reformer. An ihre Stelle traten Gesänge und Gebete, die weder dem religiösen Gefühle einen Ausdruck gaben, noch von dem Standpunkte des guten Geschmackes überhaupt irgend welchen Werth hatten, sondern durch ihre Geistlosigkeit und unerquickliche Form den Beter ermüden. Die alten Lieder, welche noch beibehalten wurden, mußten sich eine Veränderung nach dem modernen Schnitt gefallen lassen. Die Andachten zu Ehren des hl. Altarssakramentes, der heil. Muttergottes und bei sonstigen Gelegenheiten handeln oft mehr von allem Andren, als vom Gegenstande des Festes. Ueberhaupt sind Lieder und Gebete so eingerichtet, daß sie durch ihren „flauen, höchst ermüdenden und einschläfernden Kanzelton und ihre lauwarme Moral den Beter zum Ziel und Ende aller Moral, zu dem Gebete und der geistigen Vereinigung mit Gott, nicht gelangen lassen" (Hettinger). Der Verfasser des Gesangbuches preist es sogar als einen Vorzug seines Werkes, daß es „bei Manchen, die vielleicht keine Predigt an diesem Tage hören könnten, die Wirkung derselben mit der göttlichen Gnade ersetzen könne." Eigentlich Heterodoxes kommt nicht grade vor, dagegen ist die Ausdrucksweise manchmal ungenau, viele Lieder unpassend und Anstoß erregend, so daß man nicht zu scharf urtheilt, wenn man behauptet, daß das fragliche Gesangbuch eines jeden höheren Aufschwunges bar und in manchen seiner Gesänge und Gebete frommen Ohren verletzend gewesen sei."

Ehe wir weiter gehen, dürfte es für den kirchenmusikalisch gebildeten Leser von Interesse sein, zu erfahren, welchen Anschauungen der Verfasser jenes Buches über den Kirchengesang gehuldigt habe. In der allgemeinen Vorrede heißt es darüber: „Die Hauptsache beim öffentlichen Gottesdienste kommt darauf an, daß langsam, feierlich und mit dem gehörigen Anstande gesungen und gebetet wird, wenn der Zweck soll erreicht und die Herzen und Gemüther der Versammlung zur wahren Andacht sollen gerührt und erhoben werden . . . . In einer jedweden Gemeinde wird man leicht einen Chor von jungen Leuten, die gute Stimmen haben, zusammen bringen können,*) die sich eine

*) Also sah man doch ein, daß ohne einen besonderen Sängerchor auch der Volksgesang in Unordnung gerathen würde! Was war aber die Folge des aus-

Freude daraus machen, vorzusingen und dadurch die allgemeine Harmonie zu erhalten. Schreiende Kinder oder Erwachsene, die einer Melodie nicht kundig sind und durch falsche Töne den Gesang stören, müssen auf eine schickliche Art durch sanfte Erinnerungen öffentlicher Aufseher (sic!!) zum Schweigen gebracht werden.*) Die Orgel, wenn sie gut geschlagen wird, ist die Seele des Kirchengesangs, (sic!!) ungeschickte Organisten dagegen verderben mehr beim Gottesdienst, als daß sie selbigen unterstützen sollten. Oft ist's also besser, ohne Orgel singen, als daß ein disharmonisches Getrudel (sic!!) die Ohren einer ganzen Versammlung martert. (Sehr wahr! Turin scheint selbst gefühlt oder geahnt zu haben, wie jämmerlich es um die „Seele" des von ihm inaugurirten Kirchengesanges bestellt war.) —

Die über den „lateinischen Gesang" in einer ausführlichen Vorrede zur zweiten Auflage enthaltenen Bemerkungen geben genau die oben skizzirten Anschauungen der damaligen Zeit wieder.

IV. Die Einführung des neuen Gesangbuches.

Man hatte sich an maßgebender Stelle der Erwartung hingegeben, daß das neue Gesangbuch freudig begrüßt und ohne Weiteres eingeführt werde. Deshalb hatte man sich vorerst darauf beschränkt, demselben einfache Approbation nebst Privilegium mitzugeben und durch Rescript vom 12. März 1787 anzuordnen, „es sei das neue christkath. Gesangbuch, sobald es thunlich, einzuführen und die Andachten darnach zu halten, sobald nämlich die Vorsänger im Stand sind, die vorgeschriebenen Gesänge ordentlich zu singen. Die Seelsorger sollen deshalb mit Vorwissen des Kirchenvorstandes eine hinlängliche Zahl von Exemplarien aus dem Kirchenfond (wenn derselbe vermögend), anschaffen und unter die Vorsänger und Sängerinen, auch als Prämien in den Schulen und christlichen Lehren, austheilen; übrigens, wenn etwa hie und da ein Anstand wegen Einrichtung des Gottesdienstes nach dem neuen Andachtsbuche entstehen sollte, hätten sich dieselbe zu ihrer Bemessung an das erzb. Ordinariat zu wenden." — Die „Anstände" ließen nicht lange auf sich warten. Von allen Seiten entstand gegen das Turin'sche Buch eine starke und heftige Opposition; seine Einführung stieß auf ungeahnte Schwierigkeiten und rief durch eine Reihe von Jahren die unerquicklichsten Unruhen und Streitigkeiten in den meisten Gemeinden der Erzdiöcese hervor.

Zunächst machte sich im Schooße des erzbischöflichen Vikariates selbst eine starke Opposition gegen das neue Buch geltend. Der damalige Official Lucca beantragte sogar die Einziehung der ersten Auflage des Buches auf Kosten des Verfassers und die Einstellung der neuen Auflage. Als Grund seines Antrages gab er verschiedene unpassende Stellen desselben an, sowie „die Hartnäckigkeit des Verfassers," der ungeachtet der ihm in pleno gegebenen Weisung, die Stelle aus dem Deuteronomium (Cap. 28 war zum großen Theil in einer Maiandacht verwendet; man lese es nach!) auszulassen, dennoch hartnäckig darauf besteht und selbige wiederum einzurücken gesonnen ist." Mit diesem Antrag waren die meisten Räthe einverstanden, wünschten aber, daß die Einziehung nicht auf Kosten des Verfassers geschehen solle. (Vikariats-Protokolle 1787 S. 878 ff.) Als dem Churfürsten das Protokoll zur Genehmigung vorgelegt wurde, verlangte er von der theologischen Fakultät der Universität*) ein Gutachten, „was sie von den Liedern und Gebeten des neuen Gesangbuches in sensu theologico halte und ob etwa einige derselben so beschaffen, daß es nothwendig oder räthlich sei, diese Gesangbücher wieder einzusammeln." Die Fakultät erklärte, das Buch enthalte „nichts in sensu theologico Anstößiges" und könne daher im Gebrauch verbleiben. Der damalige Dekan der theologischen Fakultät, Prof. Scheidtel, bemühte sich sogar, den Beweis zu liefern, „daß die im Gesangbuch enthaltenen Lieder und Gebete einem vernünftigen und wohlgeordneten Gottesdienst, der allgemeine Auferbauung und wahre Andacht zum Zwecke habe, höchst angemessen sei" und wie „wegen der höchsten Ehre des hochw. Herrn Erzbischofes und des Ansehens seines nachgesetzten Vikariats sowie wegen des Ansehens der Pfarrer, welche für die Einführung des Gesangbuches großen Eifer an den Tag gelegt hätten, die Einziehung desselben durchaus nicht räthlich sei" (Vik. Prot. 1787 S. 949 ff.) Durch dieses Gutachten war die sehr gefährdete Existenz des Gesangbuches gerettet; der Erzbischof beantwortete den obigen Antrag mit der Weisung, „daß Vicariatus sich nach diesem Gut-

schließlichen Volksgesanges? Daß die alten Chöre gänzlich ausgerottet sind — die Bildung neuer aber unendlich erschwert ist.

*) Und die thatsächlichen Zustände? Was sagt Liebermann (Mus. sacr. 1879 S. 99) und Beda Weber (Witt, Gestatten 2c. S. 18 ff.)? Und welcher Kenner unserer Zustände wird sie der Uebertreibung beschuldigen können?

*) Welcher Geist dort herrschte und welcher Art die Professoren der Theologie waren, sehe man bei Brück a. a. S. 64 ff. Die Namen Jung, Becker, Nimis, Dersch, F. A. Blau u. A. sagen genug!

achten jetzt und in Zukunft bemessen und einzelne Vikariatsmitglieder ein für allemal beruhigen sollen."

Heftiger und nachhaltiger war die Opposition des gläubigen Volkes und des größten Theiles der Geistlichkeit. Die meisten Pfarrer thaten entweder gar nichts für die Einführung des neuen Gesanges oder wirkten derselben entgegen. Einzelne Ordensgeistliche, namentlich Kapuziner, polemisirten in ihren Predigten gradezu gegen das neue Buch und den deutschen Gesang. In Folge dessen richtete das Vikariat an den Provincial der Kapuziner die Drohung, falls seine Untergebenen nicht aufhörten, „den Leuten widrige Begriffe und Eindrücke gegen das neue Gesangbuch beizubringen," werde man in die Nothwendigkeit versetzt, „gegen die Kapuziner mißliebige und solche Verfügungen zu treffen, wodurch sie ein für allemal extra statum nocendi gesetzt würden." Einzelnen Patres, die gegen das neue Gesangbuch gepredigt hatten (z. B. dem Pater Cosmas in Nothgottes im Rheingau) wurde aufgegeben, ihre Predigten einzuschicken. In den Gemeinden aber, wo die Pfarrer mit Einführung des Gesangbuches vorgingen, entstanden bedauerliche Streitigkeiten und Störungen des Gottesdienstes. Dies war zuerst und am heftigsten in den Gemeinden des unteren Erzstiftes und des Rheingaues der Fall. „Die Vorliebe zum lateinischen Choralgesang oder zur Kirchenmusik, die in diesem Ländchen (Rheingau) herrschet, erweckte gleich einiges Mißvergnügen", bemerkt selbst die M. Monatsschrift (Juliheft 1787) und gesteht zu, daß sich dasselbe später bis zum Aufruhre gesteigert habe. Bereits am 11. Mai 1787 mußte das Vikariat auf einen Bericht des Pfarrers von Reifenberg (im Taunus) „daß die Einführung des Gesangbuches in seiner Gemeinde große Unruhen verursache", den Bescheid ergehen lassen: „er hätte, wann sich die Unruhen inmittelst nicht gelegt haben, den Gottesdienst noch zur Zeit und bis auf weiteren Befehl, wie sonst daselbst gewöhnlich gewesen, zu halten und die neuen Gesangbücher nicht anders als mit allgemeiner Zufriedenheit einzuführen." Unterm gleichen Datum erging an sämmtliche Pfarrer im Erzstifte die Weisung, „sie hätten die neuen Gesangbücher, besonders an jenen Orten, wo ein Anstand darüber erreget werden sollte, nicht auf einmal, sondern nach und nach einzuführen und so das Volk allmälig an die darin angegebene Art des zu haltenden Gottesdienstes zu gewöhnen."

Die erhobenen „Anstände" scheinen hiernach von Anfang nicht unerheblicher Art gewesen zu sein. Sie steigerten sich bald in einer Weise, daß schon jetzt die weltlichen Beamten des Kurfürsten sich vielfach verpflichtet hielten, ihre Gewalt und ihren Einfluß zu Gunsten des neuen Gesanges in die Wagschale werfen zu müssen. „Einige mit dem deutschen Gesange unzufriedene Einwohner zu Eltville — so erzählt u. A. die M. M. — suchten die dazu bestellten Singmädchen durch das gewöhnliche Mittel, durch Unbilden und Schmähworte mißmuthig und abwendig zu machen. Sobald dies Hr. Amtskeller erfuhr, stellte er zwo von seinen schon erwachsenen Jungfer Töchtern zu jenen Mädchen auf die Chorbühne und richtete diese nicht nur dadurch wieder auf, sondern stellte sie am leichtesten gegen fernere Vorwürfe sicher. Die Oestricher Gemeinde, die bereits anfing, Widersetzlichkeiten blicken zu lassen, brachte er durch eine schriftliche Vorstellung ... wieder zu sich. Noch fährt er fort, durch seine Gegenwart beim Amte der hl. Messe und durch sein und der Seinigen Zureden, die Leute von ihrem irrigen Wahne abzuziehen." In Rüdesheim kam es am Johanistage 1787 gar zu einem offenen Tumult in der Kirche. Als die Schulkinder auf die Intonation des Gloria ein deutsches Lied beginnen wollten, zischte das Volk und die alten Choralisten begannen mit aller Kraft ihr: et in terra pax! Wir werden sehen, was sich dort noch in der Folge ereignete. Schon jetzt aber erließ die kurfürstl. Landesregierung an ihre untergebenen Aemter die Weisung, „damit dieselben zur Einführ- und allgemeinen Gebrauchung des erwähnten neuern Gesangbuches mit den erzbischöflichen Pfarrern sich zweckmäßig benehmen, ihnen assistiren und allen etwa besorglichen Ausschweifungen und Insulten möglichst vorzubeugen suchen."

Die erwähnten „Anstände", die sich in ähnlicher Weise an vielen andren Orten ergaben,*) veranlaßten zuerst eine erbitterte Feder-Polemik zwischen den Gegnern und den Freunden des neuen Gesangbuches. Dieselbe ist im höchsten Grade interessant, weil darin einerseits die dem neuen Buche gemachten Vorwürfe sowie die Gründe zur Sprache kamen, die den Widerstand des Volkes dagegen hervorriefen, und weil sie andrerseits ein helles Licht auf die Anschauungen wirft, denen das Buch seine Entstehung verdankt, so-

*) Ein Beispiel: In Ockenheim hatte der Pfarrer einige Knaben bestimmt, um auf der Orgel den neuen Gesang zu unterhalten. Der Schultheiß aber duldete es nicht und jagte die Buben eines Sonntags von der Orgel; von ihren Mitschülern wurden sie empfangen mit den Worten: Singt dann doch wieder lutherisch! In der Untersuchung brachte der Schultheiß zu seiner Vertheidigung vor, „daß die aus Gemeindemitteln reparirte Orgel durch dergl. Buben einen Nachtheil verspüren möchte" und daß sie grade so gut im Chore als auf der Orgel singen könnten. —



Eltville im Rheingau.

wie nicht minder auf die eigenthümlichen Mittel, deren man sich zu dessen Einführung bediente.

Was das Erste betrifft, so war der Hauptvorwurf, den man dem Turin'schen Buch machte und der Hauptgrund, der die Opposition des Volkes hervorrief, dieser: es sei nach Form und Inhalt eine Nachahmung der lutherischen Gesangbücher. Zu diesem Vorwurf gab schon die äußere Ausstattung — der Spalt in der Mitte der einzelnen Seiten und die großen Nummern vor den Liedern — Veranlassung, die in der That den lutherischen Gesangbüchern entlehnt war. Bezüglich des Inhaltes vertheidigt sich nun der Verfasser in der Vorrede zur zweiten Auflage entschieden gegen den Vorwurf, sein Buch enthalte lutherische Gesänge, indem er bemerkt: „Nun wäre es zwar kein Verbrechen gewesen, einige gute, keinen Irrthum, nichts Anstößiges begreifende Lieder auch aus lutherischen Gesangbüchern aufzunehmen, wie man denn auch anderwärts nicht durchaus so scrupulös war (leider!). Allein in Ansehung unsres Gesangbuches war doch das Vorgeben ganz unbegründet. Der Herr Verfasser hat nicht ein Gesetz aus einem protestantischen Buch entlehnt. Die Lieder, die als Beispiel davon angeführt worden, sind uralte katholische Lieder, die entweder vor den Zeiten der traurigen sogenannten Reformation oder doch zu Anfang derselben in katholischen Kirchen gesungen und bei der Kirchentrennung von den Protestanten als gute Gesänge in ihren Sammlungen beibehalten wurden . . . Es sind namentlich nachstehende: Gelobt seist Du Jesu Christ; Verleih uns Frieden gnädiglich; Mitten wir im Leben sind; Nun bitten wir den hl. Geist; Christus ist erstanden; Herr Jesu Christ, wahr Gott und Mensch." Ja, er dreht den Spieß um und fährt weiter: „Aber nebst diesen werden in unsren Kirchen noch sehr viele Lieder gesungen, die nicht im neuen Gesangbuch, wohl aber im Jenaer u. a. lutherischen Gesangbüchern zu finden sind. Aus vielen will man nur wenige anführen: Da Jesus an dem Kreuze stund — Ein Kindelein so löbiglich — Der Tag, der ist so freudenreich — In dulci jubilo — Ein Kind geboren zu Bethlehem — O Traurigkeit, o Herzeleid und endlich das Lied, welches das andächtige Rheingau auf die höchsten Feste im Jahre mit Inbrunst singet: Also heilig ist der Tag."

Glücklicherweise sind sämmtliche vom Verfasser hier citirten Lieder katholischen Ursprungs und deshalb seine obige Vertheidigung ebenso zutreffend wie seine Replik unzutreffend. Dagegen contrastirt mit seiner Behauptung: „nicht ein Gesetz aus protestantischen Büchern entlehnt zu haben", sehr auffallend die in den Protokollen des Vikariats enthaltene Behauptung „der Verfasser habe das Frankfurter und Hamburger lutherische Gesangbuch benutzt und sein Werk, besonders nach dem letzteren ausgearbeitet." In wie weit dieses — an sich gewiß unverdächtige — Zeugniß begründet ist, könnte nur durch eine genaue Vergleichung klargestellt werden; mir scheint es — so nehme ich zur Ehre des Verfassers an — wenigstens zum Theil auf Mißverständnissen zu beruhen, indem man vielleicht (vergl. oben) Gesänge, die in lutherischen Büchern standen, obwohl sie katholischen Ursprungs waren, als lutherische betrachtete. Wie dem nun auch sei, so bleibt es doch nur zu wahr, daß die „besonderen Einwendungen" gegen das Turin'sche Gesangbuch, nicht wie der Verf. und seine Freunde meinten, „größtentheils nur in Mißverstand und Verdrehungen und Leidenschaften ihren Ursprung" hatten, sondern darin, daß dieses Buch wie den lateinischen Gesang so auch die alten schönen innig frommen Gebete und Gesänge völlig verdrängen und durch neue Produkte ersetzen wollte, die — sei es bewußt oder unbewußt — in Inhalt und Form nur zu viel von dem herrschenden rationalistischen protestantischen Geist an sich trugen. Mochten die Vertheidiger des neuen Buches noch so sehr spotten über den „Unverstand", der an dem Spalt und an den großen Ziffern etwas Lutherisches entdeckte, mochte der Verfasser glauben, mit der oben angeführten Vertheidigung „der Unwissenheit das Maul zu stopfen" — so vermochten sie doch nicht gegen den Vorwurf ihrer Gegner aufzukommen, daß „Form und Art sogar bis zu ganzen Stellen von den Protestanten entlehnt sei" und „daß nun ganz im affektirten Tone der Protestanten gebetet und gesungen werden solle" (M. M. 1787 S. 530). Vielleicht erkannten es nicht alle Opponenten so klar, wie es thatsächlich ist, aber ihr gläubiges Gefühl sagte ihnen, daß durch die Einführung des deutschen Gesanges ins feierliche Meßopfer ein protestantischer Gebrauch in katholische Kirchen übertragen und ein wichtiger Punkt der alten Ueberlieferung über den Haufen geworfen wurde. Die Befürchtung, daß man „bei diesen deutschen gottesdienstlichen Gesängen nicht mehr von der römischen oder lateinischen Kirche könne genannt werden, anbei von den Protestanten nicht mehr unterschieden, sondern im Gottesdienst mit ihnen gleich, folglich noch ganz und gar lutherisch würde" war Angesichts der herrschenden „Aufklärung" und des im Turin'schen Buch herrschenden Geistes in der That nicht ganz unbegründet.

Zur Widerlegung der dem neuen Gesangbuch gemachten Vorwürfe und zur Bekämpfung

der dagegen erhobenen Opposition begnügten sich nun dessen Freunde mit den in der Aufklärungsperiode sehr geläufigen Phrasen „Unverstand", „Dummheit", „Vorurtheile", „geläuterte Religionsbegriffe" u. dergl. keineswegs; sie verschmähten auch nicht den Versuch, durch eigene Flugschriften und Pamphlete ihre Gegner lächerlich zu machen und das Buch zu empfehlen. Schon im Jahre 1787 erschien in Mainz eine Flugschrift unter dem Titel: „Dialogen über das Mainzer Gesangbuch", die in mehrfacher Hinsicht unsre Berücksichtigung verdient. Prof. Brück gibt von ihrem Inhalt folgende Skizze: „Die auftretenden Personen sind Herr Wahrmund, ein biederer und vernünftiger Mann, der die Vertheidigung des Werkes übernimmt, während Frau Hannebambel wider dasselbe polemisirt. Ihr Gemahl, der seinem Namen alle Ehre macht, leistet ihr getreulichen Beistand. Im Laufe des Gespräches treten noch zwei andre Männer auf den Kampfplatz, ein gewisser Dr. Kloß und der Pater Schlauch aus dem Kapuzinerorden. Sie sind alte Bekannte der Hausleute, bei denen sie, wie es scheint, oft erscheinen, um es sich gut sein zu lassen. Die Hausfrau hat auch kaum die Gäste begrüßt, als sie schon ihrer Magd zuruft: „Lisbeth, Lisbeth, geschwind in den Keller, etwas Guts — du weißt schon", während diese sich niederlassen. Das angeknüpfte Gespräch wird fortgesetzt und die neu Eingetretenen sind natürlich Gegner des neuen Gesangbuches. Allein es ergeht ihnen wie ihrer Wirthin. Sie vermögen auch nicht das Mindeste wider dasselbe vorzubringen und geben Herrn Wahrmund nur Gelegenheit, sie seine Ueberlegenheit fühlen zu lassen. Eine besonders erbärmliche Rolle spielt P. Schlauch. Sein ganzes Geschäft besteht darin, der Flasche tapfer zuzusprechen und bei jedem Schluck eine alberne Bemerkung zu machen. Hr. Dr. Kloß will wenigstens Gründe vorbringen; allein sie sind auch so abgeschmackt, daß es Wahrmund gar keine Mühe kostet, seinen Gegner ad absurdum zu führen. Doch zuletzt verliert derselbe die Geduld. Die Familie Hannebambel und ihre Freunde bringen solchen Unsinn vor, daß er es nicht länger aushalten kann, weshalb er sich empfiehlt. Auch Dr. Kloß verläßt das Haus, indem er einen Weinhändler erwartet, dem er seine verfälschten Weine zu einem theuren Preis zu verkaufen gedenkt. —

Nun beginnt ein zweites Gespräch. Der Sackträger Kurz kommt eben aus der Pfarrkirche, das neue Gesangbuch unter dem Arme. Frau Hannebambel und P. Schlauch suchen ihn gegen dasselbe einzunehmen; allein der schlichte Mann läßt sich nicht beirren, sondern beruft sich auf den Gehorsam, den man der geistlichen Obrigkeit schuldig sei und nimmt von einigen Aeußerungen des Kapuziners Veranlassung, gegen jene Leute, „die sich in alle Bruderschaften einschreiben lassen und zu allen Andachten laufen, die geweihte Gürtel tragen, Scapuliere umhängen und sogar im dritten Orden sind und doch nichts nützen", sondern „ihre Nebenmenschen beschuppen und betrügen, wo und wie sie können", den „rechtschaffenen Lutheranern, die kein Kind betrüben und viel Gutes thun", gegenüber zu stellen und weiß von Mißbräuchen und Ungehörigkeiten bei Wallfahrten Manches zu erzählen. In ihrer Verlegenheit entläßt Frau Hannebambel den ehrlichen Taglöhner, dem weder sie noch der Pater imponiren konnten, fest entschlossen, ihn keinen Heller mehr in ihrem Hause verdienen zu lassen. Um den beschämten Pater etwas zu entschädigen, füllt sie ihm wiederholt das Glas, bis auch er, „da es schon Tischzeit ist", ans Aufbrechen denkt. Nachdem seine Wirthin ihm noch eine Flasche „Johannissegen" zur „angenehmen Ruh heut" in den Sack gesteckt und sich seinem Gebet empfohlen hat, „wackelt derselbe fort." — Ein drittes Gespräch findet zwischen Dr. Kloß und einer Bäuerin statt. Letztere ist anfangs für das neue Gesangbuch, über das der Herr Kaplan in der Kirche gepredigt hat, wird aber durch die Lügen des Ersteren umgestimmt und verspricht zu dessen größter Freude, alle Bewohner ihres Dorfes wider das Gesangbuch aufzubringen.

Diese und ähnliche Werke sollten dem neuen Gesangbuch das Wort reden. Man sieht, im Gebrauch der Mittel waren seine Protektoren nicht sehr wählerisch. Diese Gespräche sind auch um deßwillen von Wichtigkeit, weil sie die Gesinnung ihrer Verfasser so deutlich manifestiren und den Beweis liefern, daß Freunde des neuen Gesangbuches von der falschen Richtung ihrer Zeit ganz influencirt waren. Namentlich leuchtet eine unverkennbare Feindschaft gegen Orden, Wallfahrten, geweihte Gegenstände und jede innigere Frömmigkeit überhaupt aus den angeführten Dialogen hervor — eine Feindschaft, die durch die angeblichen Mißbräuche, die damals vorhanden waren und, so lange es Menschen gibt, sich auch einschleichen werden, nur sehr schlecht verhüllt und bemäntelt ist. (Vergl. Brück a. a. O. S. 74 ff.)

Während in dieser Weise die öffentliche Meinung zu Gunsten des neuen Gesangbuches bearbeitet wurde und die Unzufriedenheit in den verschiedenen Gemeinden fortdauerte, berathschlagte man im Cabinet des Kurfürsten, wie dessen Einführung am leichtesten zu bewerkstelligen sei. In einem Reskript vom 16. Febr. 1788 tadelt er, daß die Gesangbuch-

commission seine Befehle (vergl. oben) so wenig beachtet und dadurch den Wirrwarr hervorgerufen habe, und fordert die Mitglieder des Vikariats auf, zu überlegen, „ob man die kurfürstliche Landesregierung um ihre Mitwirkung und Unterstützung ersuchen oder die Einführung von Vikariatswegen private betreiben solle." Für den Augenblick wählte man das Letztere. Auf kurfürstlichen Befehl mußte am dritten Sonntag nach Ostern ein vom geistl. Rath und Prof. Becker (über ihn siehe Brück a. a. O. S. 64; er gehörte den „Illuminaten" an) verfaßtes Pastoralschreiben von den Kanzeln verlesen werden. Dasselbe ordnet an, daß der deutsche Gesang in der Erzdiöcese am dritten Sonntag nach Pfingsten 1788 eingeführt werde. (Den vom Verfasser mitgetheilten Wortlaut mitzutheilen. müssen wir uns mit Rücksicht auf den Raum versagen. D. R.)

Außer diesem Schreiben an die Laien erging am 6. März 1788 eine specielle Verordnung an die Pfarrer. Es wurde ihnen auferlegt, in ihren Predigten, Christenlehren und Privatgesprächen für das einzuführende Gesangbuch zu wirken, die Kirchensänger und Singjungfern zur eifrigen Mitwirkung aufzumuntern und ihnen falls sie noch nicht mit Büchern versehen seien, solche aus der Kirchenkasse anzuschaffen, wenn es geschehen könne, „und auch die Kapläne und andre Geistlichen ihrer Pfarreien nomine vicariatus aufzufordern, an dem neuen Gottesdienst sich zu betheiligen.*) Ueber ihre Bemühungen und den Erfolg derselben sowie über etwaige Anstände sollten sie längstens 3 Wochen a die publicationis Bericht erstatten; desgleichen sollten auch die Landdechanten von dem Erfolg sowohl als davon, wie die Geistlichen in ihren Capitelsbezirken in diesem Betreff sich benehmen quartaliter, von jenem aber, was ihnen besonders merkwürdig erscheine, unverschiebliche Anzeige zu machen." Ein ähnlicher Befehl erging gleichzeitig an die Ordensoberen; den Mönchen wurde besonders auferlegt, daß sie „in ihren Privatunterrichten und Umgang" für das Gesangbuch wirken und beim öffentlichen Gottesdienste sich desselben bedienen sollten. Nicht weniger deutlich als dieser „Wink" für die Geistlichkeit war für die kurfürstlichen Beamten der Befehl „daß dieselben und die untergeordnetrn Ortsvorstände sich auch ihrerseits angelegen sein lassen, zu dieser Einführung auf diese (d. h. „durch vernünftige Vorstellung und gründliche Ueberzeugung") und keine andre Art mitzuwirken und die Bemühungen und Anstalten der Seelsorger zu unterstützen." In welcher Art dies geschah ist in einigen oben angeführten Beispielen bereits angedeutet.

*) Im folgenden Jahre stellte Prof. Becker sogar den Antrag, alle Geistlichen, welche an Sonn- und Feiertagen den öffentlichen Andachten beiwohnten, vom Breviergebet zu dispensiren. Unter den Gründen hiefür führt er auch an, „daß dadurch den deutschen Andachten aufgeholfen werden könne."

Aber — so erzählt Brück — trotz der Bemühungen der Geistlichkeit und weltlichen Beamten hatte die Sache keinen rechten Fortgang. Ohnehin kümmerten sich viele Seelsorger nicht um das neue Vikariats-Ausschreiben und waren weit davon entfernt, ihren Gemeinden das Gesangbuch gegen ihren Willen aufzunöthigen. Aber auch dort, wo geistliche und weltliche Behörden einig waren, gelang es oft nicht, das mißliebige Buch einzuführen. Das gläubige Gemüth war über dasselbe empört und wollte nicht ein so frostiges — im Geruche des Lutherthums stehendes — Machwerk sich in die Hände stecken lassen. Von allen Seiten liefen Berichte an das erzbischöfliche Generalvikariat ein, in welchen die Pfarrer die Schwierigkeiten, auf welche sie bei Einführung des neuen Gesangbuches gestoßen seien, melden und um weitere Verhaltungsmaßregeln bitten, so daß die Vikariats-Protokolle eine Masse von Vorstellungen, Petitionen und Denunciationen bezüglich dieser Angelegenheit enthalten.

In der Verlegenheit, in welche das Vikariat durch diese Schwierigkeiten gerieth, sollte endlich die weltliche Gewalt helfen. Schon am 13. Nov. 1788 forderte es die kurfürstliche Landesregierung auf, die Pfarrgemeinde Johannisberg durch das einschlagende Amt nach und nach so disponiren zu lassen, daß sie sich der wegen des Gesangbuches allgemein erlassenen Verordnung füge. Wo aber der Amtskeller sich säumig erwies oder gar gegen den neuen Gesang agitirte, sollte er durch die oberste Landesbehörde zu neuem Eifer angespornt werden. Zu diesem Zwecke erließ das Vikariat am 24. Nov. 1788 ein Conclusum an die Landesregierung, worin es sich beklagt, „daß nur (?) in den Algesheimer Amtsortschaften die Einführung des deutschen Gottesdienstes den gehofften Fortgang nicht gewinnen wolle" und zugleich bemerkt, „dieselbe würde einen großen Vorschub erhalten, wenn der Amtskeller zu Algesheim, wie Andere, für gut fände, hierin mit seinem eigenen Beispiel voranzugehen und seinen Hausgenossen selbst neue Gesangbücher anzuschaffen, um dieselben in der Kirche gleich anderen Pfarrgenossen zu gebrauchen." Mochten aber auch die Amtskeller nach dem Beispiel ihres Collegen von Algesheim nichts thun oder mit dem Hofrath Bender von Eltville ihren Platz auf der Orgel einnehmen und aus voller Kehle den neuen Gesang anstimmen — die Gemeinden

— namentlich die des unteren Erzstiftes (Algesheimer Landkapitel) und im Rheingau — verharrten in ihrer Opposition. Dadurch kam es zu manchen beklagenswerthen Störungen des Gottesdienstes. An mehreren Orten sang das Volk gar nicht mehr; an anderen theilte es sich in „Deutsche" und „Lateiner"; die Chorsänger und Singjungfern legten ihr Amt nieder, so daß den Pfarrern, die um jeden Preis das neue Gesangbuch beibehalten wollten, nichts übrig blieb, als Schulknaben zu Sängern zu verwenden — eine Ausflucht, welche dem Uebel nicht abhelfen konnte und manche Conflikte herbeiführte.

Die Jahre 1788—1792 vergingen unter fortwährenden Streitigkeiten. Im unteren Erzstift wurden einzelne Gegner wiederholt vor den Amtskeller geladen, die Amtskeller selbst wiederholt für jede „Unordnung" verantwortlich gemacht. 1791 beschwert sich das Vikariat in einem Ausschreiben, daß der deutsche Gottesdienst an vielen Orten noch gar nicht eingeführt sei und wo es geschehen, die Gemeinden hierüber unzufrieden seien und fordert die Dekane auf, zu berichten, „ob es wohl räthlich oder gar nothwendig sei, in denen hierüber allschon ergangenen allgemeinen Verordnungen eine Modifikation eintreten zu lassen und welche?" Im Rheingau war es unterdessen hie und da zum förmlichen Aufruhr gekommen. So mußte u. A. in Rüdesheim der früher beliebte, später wegen seines Eifers für den deutschen Gesang verhaßte Caplan sogar die Flucht ergreifen.

Da wurde denn die bewaffnete Macht aufgeboten. Zwei Compagnien Infanterie mit Kanonen und zwei Züge Husaren sollten den Rheingauern die rechten Begriffe von katholischem Kirchengesang und geistlichem Gehorsam beibringen. In Rüdesheim allein wurden 30 sog. Rädelsführer einfach zur Zuchthausstrafe verurtheilt, von denen Manche ihre Heimath nicht wiedersahen.

Aber selbst „Dragonaden" brachten die allgemeine Annahme des neuen Gesangbuches nicht ganz zu Weg. Die Gemeinden versicherten den Erzbischof ihres Gehorsams, verbaten sich aber die Alleinherrschaft seines Gesangbuches. Aus vielen Capiteln des Erzstiftes liefen in den Jahren 1791 und 1792 Petitionen an die geistliche Behörde ein, worin sie um Beibehaltung oder Wiedereinführung des Chorals baten. Das Vikariat mußte zuletzt nachgeben und an hohen Festtagen Choral oder Kirchenmusik gestatten, wobei es die Hoffnung hatte, denselben allmälig verdrängen zu können. So kam es, daß in manchen Gemeinden der Choral und ein Theil der alten schönen Lieder noch längere Zeit erhalten blieb. An größeren Kirchen dauerte wenigstens an Festtagen die „Kirchenmusik" bei Amt und Vesper bis in die letzten Jahrzehnte. Was aber Ueberredung und Gewalt nicht vermocht hatte, that der „Zahn der Zeit". Die alten Choralisten, Singjungfern, Organisten, Geistlichen und Laien starben allmälig aus — die jüngere Generation ward bereits unter dem Einfluß des neuen Geistes erzogen; dazu kamen die Stürme der Revolution und die langen Kriegsjahre, dann die Herrschaft des Staatskirchenthums, welches selbst in liturgische Angelegenheiten hineinregierte — mehr und mehr gelangte der deutsche Gesang zur Alleinherrschaft und verstummte der Choral, bis ihm 1837 eine bischöfliche (!) Vorschrift den letzten Todesstoß versetzte: „Da in der Diöcese der deutsche Kirchengesang längst eingeführt ist, so verordnen wir hierdurch, daß das Mainzer Gesangbuch mit Ausschließung aller anderer bei dem öffentlichen Gottesdienste gebraucht werden soll, und verlangen, daß die Pfarrer in den Orten, wo der lateinische Choralgesang allenfalls noch üblich ist, alles Ernstes dahin arbeiten möchten, daß überall derselbe deutsche Kirchengesang stattfinde." Nun, am „Ernste" hat's von da an nicht mehr gefehlt und auch nicht am Erfolg der „Arbeit." Vom Choral ist außer den priesterlichen Gesängen und Intonationen auch fast nicht eine Spur übrig geblieben.

Der Vollständigkeit halber müssen wir noch einige Notizen über die weiteren Schicksale und das Ende unsres Buches folgen lassen. In der Vorrede zur 7. Auflage (1806) bemerkt der Verf.: „Wären nicht über dreißigtausend Exemplare dieses Gesangbuches in den Händen des Publikums, so würden bei dieser siebenten Auflage wenige Zeilen ungeändert stehen bleiben und das Werk eine ganz neue Gestalt erhalten." Die Zahl 30,000 muß im Verhältniß zur großen Ausdehnung der alten Erzdiöcese als eine geringe betrachtet werden. — Seine ursprüngliche Gestalt behielt das Buch ein halbes Jahrhundert lang. Erst im Jahre 1840 wurde eine „neue, umgearbeitete und verbesserte Auflage" veranstaltet. Indessen betreffen die vorgenommenen „Verbesserungen" nur die „äußere Gestaltung und Darstellung" — der Geist (resp. die Geistlosigkeit) und der größte Theil der Gebete und Gesänge blieb und wurde die Einrichtung so getroffen, daß die alte Ausgabe neben den neuen noch gebraucht werden konnte. Man urtheilt nicht zu scharf, wenn man sagt, daß die neu hinzugekommenen Gesänge an Geist- und Geschmacklosigkeit die alten mehrfach noch übertreffen. Zum Beweise dessen genügt es auf die für den weißen Sonntag bestimmten Gesänge hinzuweisen, über die ein Uebermaß von Senti-

mentalität ausgegossen ist (Feierliche Morgenstunde — Laßt die Kleinen zu mir kommen), welche ihren Gipfel in der oft citirten Strophe erreicht: Laß sie Herr im Frieden ruhen — Von dem Redlichen beweint — Wenn der Mond am stillen Himmel — Ueber ihrem Hügel scheint — Daß ihr Vaterland sie segne — Mit dem heiligen Segensspruch — Mit dem großen schönen Segen — Ueber Grab und Leichentuch! — — —

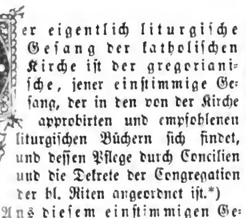
In seiner umgearbeiteten Form blieb das Turin'sche Buch bis zum Jahre 1865 in Gebrauch. Dann wurde es durch ein vollständig neues „Gebet- und Gesangbuch" ersetzt, welches nach Inhalt und Form, in Gebeten, Liedern und Melodien ohne Zweifel zu den besten deutschen Gesangbüchern gerechnet werden muß. Wenn dasselbe auch, den thatsächlichen Verhältnissen Rechnung tragend, noch eine große Anzahl deutscher Hochämter enthält, so hat es durch eingefügte kernhafte Gebete doch Vorsorge getroffen, daß die Gläubigen dem Hochamt auch dann mit Andacht beiwohnen können, „wenn sie nicht selbst singen, sondern der von der Kirche vorgeschriebene, an Schönheit und Erhabenheit jeden anderen übertreffende liturgische Choralgesang von einem Chor bei den Haupttheilen der hl. Messe vorgetragen wird, was wenigstens an Festtagen zu wünschen ist und so sehr zur Erhöhung der Feierlichkeit und des religiösen Sinnes beiträgt" (Vorrede S. IV.). Von diesem Buche wurden, ohne daß auch nur eine Verordnung ergangen, geschweige ein Zwangsverfahren eingeleitet wäre, in einem Jahre an 50,000 Exemplare in der jetzigen kleinen Diöcese M. abgesetzt.

Es wäre für die musikalischen Leser wohl nicht ohne einiges Interesse, auch auf die Geschichte der Melodien resp. Melodienbücher zu unsrem Gesangbuch näher einzugehen. Indessen wollen wir darauf verzichten. Ebenso wollen wir uns begnügen auf die in Mus. sacra 1879 S. 98 f. mitgetheilten Aeußerungen des frommen und gelehrten Mainzer Seminarregens Liebermann zu verweisen, wo die Folgen der unseligen Neuerungssucht des 18. Jahrh. auf dem Gebiete des Cultus ebenso wahr als drastisch geschildert sind. Difficile est satiram non scribere! Jedoch wollen wir von dem Turin'schen Buche nicht Abschied nehmen, ohne uns die Schlußbemerkungen Brück's anzueignen: „Vorerst wird man sich nicht verhehlen können, daß durch gewaltsame Einführung dieses (jetzt glücklich beseitigten) Gesangbuches die Hochachtung vor der Autorität sehr geschwächt wurde. Die Gemeinden hatten nur das Dilemma, entweder den neuen Gesang zu adoptiren oder ihrer Obrigkeit sich zu widersetzen. Sie wählten theilweise das Letztere, ohne jedoch zu einer förmlichen Abneigung gegen ihren Landesfürsten sich fortreißen zu lassen. Vielmehr haben sie zur Zeit der französischen Okkupation rührende Beweise ihrer Treue gegen denselben gegeben. Doch läßt sich nicht in Abrede stellen, daß durch die Opposition, wozu man das gläubige Volk reizte, eine nicht unbedeutende Bresche in die Anerkennung der obrigkeitlichen Gewalt geschossen wurde. Eine noch schlimmere Folge aber war, daß das Band, welches die Gläubigen mit ihren Seelsorgern verknüpfte, sehr gelockert, wenn nicht ganz zerrissen wurde. Die Liebe zu denselben erkaltete und an ihre Stelle trat ein verderbliches Mißtrauen. Was mußten die christlichen Leute von den neuerungssüchtigen Geistlichen denken, die ihnen mit Gewalt jene kernhaften Bücher, aus denen ihre Voreltern schon gebetet, in ihren Leiden und Widerwärtigkeiten Trost geschöpft hatten, aus den Händen reißen und ihnen dafür ein Buch geben wollten, das ihrem religiösen Sinne so sehr zuwider war und sich nur zu einer Biedermannsmoral erschwingen konnte? Welchen Begriff mußten sie von der Frömmigkeit ihrer geistlichen Vorgesetzten bekommen, die ihnen die von gottbegeisterten und liebeerglühten Herzen ausgegangenen Erbauungsbücher nehmen wollten und statt derselben ein Buch einführten, das Denjenigen, der es gebraucht, ebenso kalt läßt, wie Diejenigen waren, die es zusammengestellt hatten? Was mußten sie endlich von den Geistlichen denken, die das Altehrwürdige ohne Grund verwarfen, um etwas Neues an seine Stelle zu setzen. Die falsche Reformsucht des 18. und 19. Jahrhunderts hat der Kirche nicht weniger geschadet, als die Anfeindungen, welche sie von ihren Gegnern zu erdulden hatte. Diese traurigen Folgen einer unfrommen (genauer: unkirchlichen) Reform im Gottesdienst haben sich auch nach wenigen Jahren schon gezeigt. Während früher die Gläubigen mehr beteten als sangen, geschah jetzt das Gegentheil. Alles sang und nur Wenige beteten. Ja Mancher glaubt schon mehr als genug gethan zu haben, wenn er am Sonntag beim Gottesdienste aus voller Kehle mitschreit, ohne auch nur ein Vaterunser zu beten. Eine verderbliche Aeußerlichkeit verdrängte die alte Innerlichkeit. Zum Glück hat man seit einiger Zeit wieder eingelenkt. Das Bedürfniß nach guten Gebetbüchern stellt sich immer lebhafter ein (demselben ist durch das jetzige Diöcesangebetbuch in vortrefflicher Weise abgeholfen). In dem Maße die Christen sich gewöhnen beim Gottesdienst wieder

recht zu beten, wird auch eine wahre innere Religiosität ihr Herz erfüllen.“ Fügen wir ein herzliches Deo gratias bei, daß die Umkehr von der Aeußerlichkeit zur alten Innerlichkeit schon seit längerer Zeit ernstlich angestrebt wird. Daß sie vollkommen erreicht werde, wird zu einem guten Theil von der Wirksamkeit des Cäcilienvereins abhängen, die hier, was nach dem Gesagten nicht mehr überraschen kann, unsäglich viele und große Hindernisse zu überwinden hat. Aber wenn es auch Thatsache ist, daß das gläubige Volk an dem deutschen Gesang jetzt fast ebenso zäh und hartnäckig hängt, wie vor 100 Jahren seine Vorfahren am lateinischen, so ist doch gewiß, daß die Bestrebungen des Cäcilienvereins ohne die Mittel der Gewalt sich Bahn brechen und die Herzen der Gläubigen ohne Kanonen und Husaren wieder für den echten kirchlichen Choralgesang erobern werden. Die Bürgschaft dafür liegt in der unüberwindlichen Macht der kirchlichen Grundsätze und Ueberlieferungen, auf denen der Cäcilienverein ruht. Hacc est victoria quae vincit mundum, fides nostra!

Meditationen über die Polyphonie der „alten Schule“

nebst einer Analyse der Missa „Iste Confessor“ von Giovanni Pierluigi da Palestrina.



Der eigentlich liturgische Gesang der katholischen Kirche ist der gregorianische, jener einstimmige Gesang, der in den von der Kirche approbirten und empfohlenen liturgischen Büchern sich findet, und dessen Pflege durch Concilien und die Dekrete der Congregation der hl. Riten angeordnet ist.*)

Aus diesem einstimmigen Gesange ist der mehrstimmige Gesang der alten Schule, der sogenannte Palestrinastil herrorgewachsen, er ist nur eine Consequenz desselben.

Zur Begründung dieses Satzes ist eine kurze Auseinandersetzung über das Wesen, die Bedeutung und die Arten der „Polyphonie“ angezeigt.

Unter Polyphonie verstehen wir die Vereinigung mehrerer selbstständiger Melodieen zu konsonirenden Zusammenklängen. Sie unterscheidet sich hiedurch wesentlich von der Homophonie, welche wir eine unter dem verbindenden Elemente einer Melodie entstehende Aufeinanderfolge von Accorden nennen müßen.

In der Polyphonie sind alle Stimmen wesentlich; jeder Stimme kommt gleiche Antheilnahme und Berechtigung zum Aufbau des Ganzen zu, die Homophonie anerkennt nur eine Stimme als Hauptstimme, zu der sich alle übrigen Stimmen in begleitender Unterordnung verhalten. — Daraus ergibt sich der Vorzug der polyphonen Schreibweise vor der homophonen. „Ohne lebendige Polyphonie kann es kein Meisterwerk von größerem Umfange geben, — ohne diese Lebenskraft vermag kein Künstler Vollendung zu erringen.“ (Marx, Lehre der musik. Kompos. II.)

In dieser Polyphonie, und zwar nach den Regeln des strengen Satzes, sind die Kompositionen der alten Schule geschrieben. „Der strenge Satz“ aber „ist ein System von Regeln, welches auf der Sangbarkeit der Stimmen beruht.“ (Bußler: der str. Satz.)

Die Lehrbücher unserer gründlichsten und tüchtigsten Autoritäten zollen dem strengen Satze in der Polyphonie die verdiente Anerkennung und muntern den Kunstjünger und auch den Dilettanten zum eifrigen Studium desselben auf; denn „die Uebungen im strengen Satze schärfen das Urtheil, bilden den Sinn für das Wahre und Richtige und läutern den Geschmack,“ sagt Richter.

„Der strenge Satz setzt die praktische Harmonielehre voraus, insofern diese jeder praktischen Musikbildung zum Abschluß dienen muß; an sich aber ist er von derselben unabhängig, eine historisch ältere, selbstständige Disziplin, auf welcher die akademische Bildung in der Musik beruht.“ (Bußler.)

Der „strenge Satz“ in der Polyphonie ist aber nichts anders, als der Kontrapunkt der alten Schule, während man unter „freiem Satze“ die Satzweise des modernen Kontrapunkts versteht.*)

*) Siehe darüber: Jakob, Kunst im Dienste der Kirche. Landshut, Thomann'sche Buchhandlung 3. Aufl. S. 84 u. a.

*) Die Benennungen: „strenger, — freier Satz“ gehören der modernen Musiklehre an, wie auch „polyphon, homophon“ im modernen Sinne aufzufassen sind.

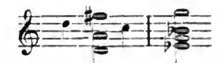
Der Unterschied zwischen beiden Arten besteht hauptsächlich darin, daß der strenge Satz sich im Bereiche der Diatonie hält, der freie Satz aber sich auch der Chromatik und mit ihr der modernen Harmoniemittel bedient. Der Kontrapunkt der „alten Schule“ mit dem Gebrauche der natürlichen, diatonischen Tonmittel eignet sich vorzüglich für Vokalmusik, während der moderne wegen des Gebrauches des künstlichen, chromatischen Tonmaterials der instrumentalen Organe nicht entbehren kann. Die chromatische Tonleiter und die auf ihr basirenden Harmonieen passen nur für jene Musikorgane am besten, welche mit künstlicher Mechanik versehen sind, z. B. für Tasten- und Klappeninstrumente, während jene Instrumente, welche ihrer Natur nach der menschlichen Stimme am nächsten stehen, wie die Streichinstrumente, der künstlichen Mechanik entbehren und deshalb chromatische Musik viel schwieriger zur Ausführung bringen. Das menschliche Gesangsorgan kann nur durch fleißigste Uebung und mehr als gewöhnliches musikalisches Fassungsvermögen zu ganz reiner Ausführung chromatischer Melodie- oder Harmonieverbindungen befähigt werden.

Nach diesen mehr allgemeinen Auseinandersetzungen können wir daran gehen, den Satz zu beweisen, daß die Polyphonie der alten Schule die folgerichtige Mehrstimmigkeit aus dem Chorale sei.

Die Melodieen der alten Polyphonie-Schule sind sowohl in tonaler als in rhythmischer Hinsicht nach Gesetzen gebildet, welche aus den tonalen und rhythmischen Verhältnissen der Choralmelodieen abgeleitet werden, denn 1) alle verminderten und übermäßigen Intervalle, die große Sexte und die kleine Sext abwärtssteigend; die große und kleine Septime, die unmittelbare Aufeinanderfolge von zwei Quarten oder größeren Intervallen in einer Richtung sind (wie im gregorian. Choral) verboten. Die ♯ und ♭ werden nur zu wirklicher Kadenzbildung und das ♭ nach den nemlichen Regeln wie im Choral angewendet.*)

So vermeidet die Polyphonie der alten Schule in ihren Melodieen alle Intervalle, welche ihrer Natur nach zum Ausdrucke von heftiger Erregung, Unruhe, Sentimentalität, überhaupt zum Ausdrucke einer Leidenschaft geeignet sind und welche gerade in dieser Richtung in der modernen

*) Die Zeichen ♯ und ♭ werden häufig „chromatische Zeichen“ genannt. Sie sind jedoch nur Versetzungszeichen, welche eine Chromatik nicht bedingen. Zwar bedient sich die Chromatik dieser Zeichen, aber auch die Diatonik, und zwar nicht nur der wesentlichen, sondern auch der zufälligen. — Um die Grenze zwischen Diatonik und Chromatik sicher zu finden, muß man sich auf das Gebiet der Tonleiter begeben, dahin gehören vorerst die Benennungen „diatonisch, chromatisch“. Die Tonleiter heißt diatonisch, wenn sie aus der natürlichen Aufeinanderfolge von fünf ganzen und zwei halben Tönen besteht, so daß die zwei Halbtöne nie unmittelbar nacheinander kommen. Dagegen heißt die Tonleiter chromatisch, wenn sie aus unmittelbar aufeinanderfolgenden Halbtönen zusammengesetzt ist. Je nachdem nun eine Melodie ihre Tonreihen aus der einen oder andern Tonleiter nimmt, heißt sie diatonisch oder chromatisch. Daher ist jede Melodie, welche zwei oder mehrere Halbtonfortschreitungen in unmittelbarer Aufeinanderfolge hören läßt, chromatisch; wo dies nicht der Fall, ist sie immer diatonisch. Wie mit der Melodie, so verhält es sich auch mit der Harmonie. Nicht nur Dreiklänge, sondern auch Vier- und Fünfklänge überschreiten die Grenzen der Diatonik nicht, solange sie in den normalen Verhältnissen zu ihrem Grundtone stehen. Dagegen würde jeder Accord chromatisch, sobald irgend ein Ton in ihm so verrückt wird, daß er zu seinem Grundtone in ein der diatonischen Tonleiter nicht mehr eigenthümliches, sondern in ein der chromatischen Tonleiter entsprechendes Intervallenverhältniß zu stehen kommt. Daher sind chromatisch a) alle übermäßigen und verminderten Accorde (mit Ausnahme des verminderten Dreiklanges auf der Septime der Tonart, welcher eine Alteration der diatonischen Verhältnisse nicht veranlaßt); b) der kleine Nonenaccord; c) die Nebendreiklänge und Nebenseptimenaccorde, wenn in ihnen das diatonische Intervallenverhältniß alterirt ist; endlich d) jene Trugfortschreitungen, welche auf zwei aufeinanderfolgenden Halbtönen, also auf Grund der chromatischen Tonleiter gebildet werden. Die Verbindung:



ist chromatisch; mit Hinweglassung der ♭ ist sie diatonisch. So ist auch die Missa quarti toni von Vittoria (I. Band der Mus. div.) getreu den Grundsätzen der alten Polyphonie durchaus diatonisch. — Es drängt sich hier die Frage auf, ob Chromatik in der kirchl. Musik zulässig sei? Zur Erledigung dieser Frage mag die Antwort auf eine andere Frage beitragen: Soll die Kirche ihre eigenthümliche, von der profanen Musik prinzipiell verschiedene, auf dem Chorale fußende Musik sich bewahren, oder soll sie das moderne, von der profanen Musik prinzipiell nicht verschiedene System zulassen? Im erstern Falle ist die Chromatik an und für sich schon ausgeschlossen; im zweiten Falle werden die Gefahren der Verweltlichung der Km. gerade durch die Chromatik hoch gesteigert. Uebrigens ist noch zu unterscheiden zwischen der Chromatik, welche nur Verbindungs- und Modulationsmittel ist, und jener, welche als bestimmtes Ausdrucksmittel verwendet wird. In letzterem Sinne ist die Chromatik mehr leidenschaftlicher Natur; im ersteren Sinne ist sie das Mittel zur abgerundeten, weichen Harmonieverbindung. Mozart, Haydn, Beethoven gebrauchten sie vorzugsweise in diesem Sinne, und auch da verhältnißmäßig sehr spärlich.

Kompositionsweise reichliche Verwendung finden. Endlich bewegt sich die alte Polyphonie in den Choral- oder Kirchentonarten.

2) Auch in Bezug auf den Rhythmus beobachtet die alte Polyphonie Gesetze, welche die freie Bewegung der Choralmelodieen anstreben und auch erreichen, soweit dieses in der Mensuralmusik überhaupt möglich ist. Denn der Rhythmus in der Musik ist ein abwechselndes Heben und Senken in Beziehung auf Stärke und Schwäche des Tones. Durch den Takt wird diese Bewegung in bestimmter Weise geregelt, und gerade dadurch unterscheidet sich die Taktmusik von der taktfreien Choralmusik.

In der Taktmusik geschieht die Betonung als Folge der regelmäßig wiederkehrenden betonten Hauptzeit; im freien Chorale hingegen haftet die Betonung am Wortaccent; wie dieser, so kehrt auch die Betonung unregelmäßig wieder.

Wie mußte nun die Mensuralmusik eingerichtet werden, um ähnlich dem Chorale die Betonung des Wortaccentes zu ermöglichen und so auch die rhythmische Freiheit des Mensuralgesanges herzustellen, also den mensurirten Gesang auch rhythmisch dem Choralgesang soviel als möglich ähnlich (in seiner Wirkung) zu machen?*)

Antwort: Es mußte möglich gemacht werden, im Bedürfnißfalle auch die schlechte oder leichte Taktzeit zu betonen und der guten oder schweren Taktzeit die Taktbetonung zu entziehen. Das Mittel dazu bildet die Synkopirung (Synkope), das Binden eines guten Taktheiles an den vorhergehenden schlechten. Durch diese Bindung werden die beiden Noten das Zeichen für einen einzigen Ton, der betont angesungen wird. Da diese Note auf dem schlechten oder leichten Taktheile beginnt, so wird dieser betont angesungen; folglich verliert der synkopirte gute Taktheil seine Betonung. Die Synkopirung, sagt Tinctoris, „ist der Gesang gegen den Takt." (Vgl. Ambros, Gesch. d. M. III, p. 131.)

Nun kann aber trotz der Synkopirung eine Melodie noch immer schwerfällig erscheinen, wenn nemlich zwei Noten zusammen gesungen werden sollen, welche in einem Verhältnisse zu einander stehen, das eine mehr als zweifache Theilung zuläßt, z. B.

[Notenbeispiel] oder [Notenbeispiel] u. s. w.

Um diesen Mißstand zu verhüten, befolgten die Alten Regeln, welche zur Bildung eines natürlichen, guten und fließenden Gesanges von größter Bedeutung sind:

1) Die an eine Note auf schlechter Zeit (Taktheil) gebundene Note auf guter Zeit kann von gleicher Größe oder um die Hälfte kleiner sein; also:

[Notenbeispiel] ; [Notenbeispiel] ;

2) An eine Note auf schlechter Zeit darf nie eine längere, als sie selbst ist, gebunden werden.

Daß die durch Achtelnoten verzierte Auflösung der Synkope diesen Regeln nicht widerspricht, bedarf keines Beweises.

Doch ist die richtige Anwendung der Synkope noch nicht genügend zur Herstellung einer ruhig dahinfließenden Melodie; vielmehr muß auch die Mischung der längern und kürzern Noten in Betracht gezogen werden. In dieser Beziehung sagt Bellermann (Contrapunkt, Berlin b. Jul. Springer) II. Aufl., pg. 166:

„Wenn man Halbe- und Viertel-Noten ohne Bindungen gemischt anwendet, so ist es das bessere und natürlichere, auf die betonte Taktzeit eine halbe Note und auf die unbetonte zwei Viertelnoten zu setzen. Das umgekehrte, nämlich erst die Viertel- und dann die halben Noten zu setzen, klingt hart und wurde von den Komponisten des 16. Jahrhunderts fast gänzlich vermieden. Bei diesen finden wir jedoch zwei Viertel zu Anfang des Taktes unter folgenden Bedingungen:

a) wenn das erste Viertel des Taktes mit einer vorangehenden halben Note auf thesis*) verbunden ist. Z. B.

[Notenbeispiel]

b) wenn, wie in der dritten Gattung des Contrapunktes, auf der zweiten halben Note des Taktes auch Viertel stehen; (wenn also die Viertelnotenbewegung der guten Zeit auch auf die folgende der schlechten Zeit sich erstreckt;)

c) wenn die letzte Note im vorhergehenden Takt ein Viertel gewesen ist. Z. B.:

Palestrina, II, 14.**)

[Notenbeispiel]

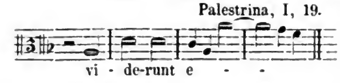
de cœ - - lo

d) wenn die den Vierteln folgende halbe Note an die folgende Note gebunden ist." Z. B.:

*) Bei richtigem Vortrage polyphoner Kompositionen im alten Styl pflegt sich der Uneingeweihte des Ausdrucks zu bedienen: „Ich konnte den Takt nicht finden!"

*) B. bezeichnet nach Bentley x. die gute Taktzeit mit arsis, die schlechte mit thesis. S. Contrap. Einleitung, pg. 2 Anmerk.

**) Gesammtausgabe der Werke Palestrina's, Leipzig bei Breitkopf u. Härtel. 5. Bd.



Zum Schluße dieser für die Bildung der freien, selbständigen Melodie ungemein wichtigen Abhandlung sagt Bellermann:

„Schließlich hat man bei Erfindung von Kontrapunkten dieser Art noch darauf zu achten, daß in einem solchen sich nicht eine rhythmisch hervortretende Figur, gleichsam wie ein Motiv, einigemale hinter einander wiederholt; sondern daß im Gegentheile die Melodie, wenn sie mit einigen charakteristischen Intervallen ihren Anfang genommen hat, sich dann in möglichst sangbarer, ruhiger Weise bis zur Cadenz bewegt.“ (ibidem pg. 169.)*)

Durch genaue Beachtung dieser Regeln in Verbindung mit denen betreffs der Syncope lassen sich in der That Melodien bilden, welche bei richtiger Ausführung im Gesange den Choralmelodien ähnlich werden und sowohl an sich, als in Verbindung mit andern ähnlich erfundenen und gebildeten Melodien (Polyphonie) den Eindruck der rhythmisch freien Bewegung hervorbringen.

Auch die Behandlung der Textunterlage befolgt dieselben Anforderungen des natürlich Sangbaren, wie wir sie im Chorale finden.

Zusammengehörige, zu einer melodischen Phrase verbundene Noten, (Melismen, Neumen) besonders wenn sie in leichter Bewegung gesungen werden sollen, sind im Chorale nie durch Textsilben unterbrochen, sie werden auf einer Silbe gesungen. Auch in den Melodien des Mensuralgesanges der alten Schule ist es als Regel für die Textunterlage zu beachten, daß alle zu einem Melisma verbundenen kürzern Noten, besonders in Viertelnotenbewegung, auf einer Silbe zu singen sind; nie werden z. B. je zwei Viertelnoten auf eine Silbe vereint; wohl aber kann unter jede einzelne Viertelnote eine eigene Textsilbe treffen.

Die äußere Aehnlichkeit der Melodien der alten Polyphonie mit den Choralmelodien läßt sich nicht verkennen, sie beruht auf den gleichen Grundsätzen, wie wir sie im Chorale finden. Aber auch die innere Aehnlichkeit wird demjenigen klar, der Melodien der alten Mensuralmusik mit denen des Chorales vergleichend singt, und zwar wird ihm diese Erkenntniß um so klarer, je öfter er es thut.*) Es bildet sich die Feinfühligkeit in diesem Punkte der Art, daß man den Contrast zwischen Choral- und Mensuralgesang nach modernen Grundsätzen, d. h. nach Grundsätzen, welche von den Beschränkungen des Kontrapunktes der alten Schule abweichen, ebenso schwer empfindet, als man die Zusammengehörigkeit der Melodien einer Messe Palestrina's mit den eingelegten Choralmelodien als Introitus, Graduale, Offertorium, und mit den Gesängen und Intonationen des Priesters natürlich findet.

In dieser Annäherung und Assimilirung mit dem Chorale liegt denn auch der Hauptvorzug der alten Polyphonie vor allen übrigen Musikgattungen, Systemen, Stylen u. s. w., welche für den Gebrauch beim kathol. Gottesdienste je versucht wurden und noch werden versucht werden. Diese Polyphonie ist wesentlich verschieden von jener Musik, welche die Eigenthümlichkeiten des alten Styles ignorirt oder überhaupt nicht kennt, welche auch in ihren polyphonen Werken ein der alten Polyphonie ganz fremdes System, das der Accorde und ihrer Verbindung, die Harmonielehre als Grundlage der gesammten Kompositionslehre angenommen und sich damit von der alten Polyphonie prinzipiell getrennt, von der kirchlichen Quelle weit entfernt hat.

Je mehr der Kunstjünger über die Gesetze des alten Kontrapunktes meditirt, desto mehr wird er ihren Nutzen zur Producirung einer nüchternen und gesunden Kirchenmusik erkennen. Diese Gesetze gestatten eine große rhythmische Beweglichkeit der Stimmen, sind gerade hierin doch erhaben über dem modernen Satz- und Periodenbau, kennen keinen in Taktfesseln geschmiedeten Rhythmus, sind das vorzüglichste Mittel einer mit dem Chorale übereinstimmenden Ausdrucksweise, ziehen sichere Schranken in dem Gebrauche der nacheinander- und zusammenklingenden Intervalle, und bewahren auch nach dieser Seite den Produzirenden vor allem Ueberschwenglichen, Unnatürlichen und Leidenschaftlichen, vor allen Ausschreitungen, die dem andächtigen Sinne und kirchlichen Ausdrucke entgegen sind.

Man glaube ja nicht, daß durch diese Beschränkungen ein effektvolles Kunstwerk un-

*) Oft scheinen in der mehrstimm. Musik einzelne Stellen ganz energisch die taktmäßige Betonung zur Geltung bringen zu wollen. Solche Stellen werden durch Betonung des Taktes schwerfällig und kontrastiren gegen die Eleganz der nicht gleichzeitig geschriebenen Stellen. Die guten Komponisten verweilen nie lange in der Gleichzeitigkeit und suchen das Schwerfällige des Taktes auch dadurch zu paralysiren, daß sie wenigstens eine Stimme in Noten und Text verschieden dem Rhythmus der andern entgegensetzen.

*) Durch die Tactstriche, welche man bei Edition alter Tonsätze zur Erleichterung und Uebersicht anbringt, wird bei ungeübten Sängern der freie Rhythmus gerne zerstört. Die Alten ließen alle Tactstriche weg und erhoben sich so leichter zum verständnißvollen, ungehemmten Vortrag.

möglich werde. Der unerreichte Princeps Musicæ und soviele andere alte Meister haben schon längst gezeigt, was Großes und Erhabenes sich auf dem Fundamente des Cantus Gregorianus mit den Mitteln des Kontrapunktes der alten Schule erreichen lasse. Wie einfach, kindlich und innig fromm ist z. B. das Motiv des ersten Alleluja im 6stimmigen Motett „Dum complerentur“*) von Giov. Pierluigi da Palestrina:



oder das ebenso einfache Motiv des Alleluja im 6stimm. „Hæc dies“**) desselben Meisters:



Das harmonische Material dabei ist das allereinfachste: Tonica, Ober- und Unterdominante, der zur Tonica verwandte „Mollaccord“. Nicht einmal die Kadenzirungen zu diesen verwandten Harmonien finden wir alle, — und trotzdem diese herrliche Entwicklung, dieser Jubel, der sich fortwährend steigert, — der das Herz des Sängers und Hörers mitnimmt und ihn nicht zur äußern Festfreude allein, sondern auch innerlich zu Himmelshöhen unter die Schaar der Engel erhebt. Was ist dagegen alle moderne Accordmischerei und äußerliche „Piano-forte“-Fabrikation! Wie unbehilflich und plump nehmen sich die im steifen Takte auftretenden gleichzeitigen Rhythmen aus gegen die ungezwungene Führung der Stimmen, wie sie nur der Genius eines die Formen vollständig beherrschenden Giovanni Pierluigi da Palestrina niederschreiben konnte! — Wer fühlt da eine Beschränkung des thätigen Genie's? Wer findet da kleinliches Suchen und Haschen nach frappanten Accordwechseln und dynamischen Schlageffekten? Wer hat selbst mit dem unbeschränktesten Gebrauche aller Mittel der modernen Kompositionsarten ein ähnliches Alleluja für menschliche Stimmen erreicht?

Allerdings kann die moderne Musikliteratur großartige, pompöse Chorwerke aufzählen; aber sie sind nur zu häufig instrumental gedacht und aufgerichtet, entbehren der rhythmischen Leichtigkeit, der Schwunghaftigkeit in der Struktur, sind selten so stimmgerecht und stimmlebendig gedacht und geschrieben, wie die genannten Alleluja und so viele andere nach den Grundsätzen der alten Polyphonie ausgeführten Gesänge.

*) Gesammtausgabe der Werke Palestrina's, I. Bd.
**) ibid. III. Bd.

Auch die Auffassung des kirchlichen Textes, wie sie aus den Werken eines Pierluigi und anderer großer Meister der alten Polyphonie für den, der sie studirt und singt, ohne jeden Commentar sich ergiebt, hält sich in jenen Schranken der Nüchternheit und innerlichen Beschaulichkeit, wie der Choral. Oft wächst der kunstvolle Bau zu einer staunenswerthen Höhe; oft ist er die Einfachheit selbst. Immer aber finden wir ein gewisses Maßhalten, ein ne quid nimis, eine Linie, welche zu überschreiten der Zartsinn des Meisters nicht zuläßt.

Die Polyphonie der alten Schule verleugnet die Quelle nicht, aus der sie fließt: sie ist in ihren Melodien in voller Uebereinstimmung mit dem eigentlich liturgischen Gesange, dem Chorale; sie ist die logisch einzig richtige Mehrstimmigkeit des Chorals. Sie bietet aber auch hinreichende Mittel, sowohl den Anforderungen der gottesdienstlichen Feier als auch der Kunst in vollkommenster Weise zu genügen. Diese Mittel sind die Formen des einfachen Kontrapunktes, der Imitation und des doppelten und mehrfachen Kontrapunktes.

Was ein gottbegnadigter Meister mit diesen Mitteln erreichen konnte, und wie er diese Formen zur Produzirung eines kirchlichen Kunstwerkes verwendete, das soll eine Analyse der Missa „Iste Confessor“ von Giovanni Pierluigi da Palestrina zeigen.*)

Bekanntlich besteht jede Strophe des Hymnus „Iste Confessor“ (Hymnus in der Vesper eines Bekenners) aus vier Versen, welche in sieben verschiedene Melodieen getheilt sind:



Diese Melodien nun dienten dem unerreichten Meister zum melodischen Material bei Bearbeitung der Missa „Iste Confessor“. Der Hymnus wird in zweifacher Weise verwendet:

*) Zweite Messe des I. Bandes der Mus. divina.

a) entweder benützt P. eine der Melodien des Hymnus als tenor, d. i. Hauptstimme, vox fundamentalis, (die aber jede der vier realen Stimmen sein kann) und umkleidet diese Hauptstimme mit selbstständigen Melodien in den andern Stimmen (Kontrapunkt); oder

b) er erhebt eine der Melodien zum Thema für einen in Imitationsformen durchgeführten Satz. Diese Art eignet sich vorzüglich für kurze Texte, weil ja der Text an die Melodie gebunden ist und so auch mit ihr an der Durchführung theilnimmt. Die erste Art ist vorzüglich vertreten im Gloria und Credo, um bei Benützung der Durchführungen (eine Imitation ist noch keine Durchführung) diese Stücke nicht allzusehr in die Länge zu ziehen.

Die Tonart der Messe ist die des Hymnus, der VIII. Ton, die hypomixolydische Tonart, welche zur befriedigenden Cadenzbildung in einer der kontrapunktirenden Stimmen die Erhöhung des aufwärtssteigenden Leittones durch ein ♯ nöthig hat.

Die Tonart ist in jedem Theile des ständigen Meßformulars festgehalten, also Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei ziehen nicht nur ihre Motive aus dem Vesperhymnus, sondern behalten auch die gleiche Tonart bei.

Die Stellen, welche Melodien des Hymnus unverkennbar nachweisen, machen von den circa 380 Takten (nach der Eintheilung a = |=) der Messe etwa 260 Takte aus. Es frägt sich nun, was die übrigen 120 Takte bringen? Vielleicht völlig Neues, frappante Harmoniewendungen u. dgl., um mehr Abwechslung zu schaffen? Durchaus nicht! Pierluigi braucht weder Unisonosätze, noch Trugfortschreitungen, noch Veränderungen der Tonart, noch auch neue, dem Toninhalte des Hymnus fremde Melodien; auch in den Zwischensätzen befindet man sich fortwährend im Tongebiete des Hymnus. Man sehe z. B. Et in terra pax — gloriam tuam, und Patrem omnipotentem — descendit de cœlis. Bis hieher kann der Hörer die Melodien des Hymnus genugsam in sich aufnehmen. Was nun folgt, darf nichts Fremdes sein, damit der in die richtige Disposition eingeführte Beter aus seiner Betrachtung nicht herausgeworfen werde. Alles, was gesungen wird, singt und betet der fromme Christ mit; er nimmt Theil an dem Eifer der singenden Stimmen, wie sie in ihrer gegenseitigen bald beruhigenden, bald wieder anregenden Wechselwirkung und in Bescheidenheit und Andacht die Worte des hl. Textes in Erwägung ziehen.

In der That sind die Melodien, welche nicht deutlich dem Hymnus entnommen sind, demselben doch so verwandt und nahestehend, daß man sie den thatsächlichen Melodien ohne Bedenken substituiren könnte. Mitten unter ihnen finden wir wieder Theile der Hymnusmelodien, gleichsam als Motivglieder, so ähnlich, wie auch in der modernen thematischen Komposition, in den Quartetten, Sonaten und Symphonien eines Haydn, Mozart, Beethoven u. a. die Motive und ihre Glieder aus dem Thema zu scheinbar neuen und doch mit dem Ganzen in innigster Einheit verbundenen Melodien und Durchführungen dienen. So weicht z. B. auch das Motiv über in nomine im Benedictus, die vierte der oben zitirten Melodien, zwar hier tonisch etwas ab, stimmt aber vollkommen mit der Leseart, welche der Meister in dem vier- und fünfstimmig gearbeiteten Hymnus Iste Confessor als vierte Melodie anwendet. (Vgl. Palestrina's sämmtl. Werke, Bd. 8, pg. 119 u. f.

Viele der zu den Zwischensätzen verwendeten Melodieen sind in der Bewegung und dem Eindruck, den sie auf den Hörer machen, den Melodien des Hymnus so ähnlich, daß er diesen selbst zu vernehmen meint. Sie unterscheiden sich oft nur durch verzierende, im Hymnus nicht enthaltene Noten, oder die Stimmen ergänzen sich gegenseitig zur Melodie, wie dies z. B. der Fall ist in et homo factus est, wo der Sopran vier Noten der siebenten Melodie singt. Würde man den fünften Ton (h) aus dem Baß und den sechsten (a) aus dem Tenor in den Sopran verlegen, so würde dieser die ganze unveränderte siebente Melodie des Hymnus singen.

Man meint, die ganze Messe sei in einem Fluge, ohne Aufenthalt, ohne die geringste Störung, ohne jegliche Ermüdung, in fortwährendem Bewußtsein des Hymnus „Iste Confessor“, ohne irgend einen Nebengedanken geschrieben.

Wird aber eine ganze Messe, immer in denselben Melodien und im gleichen Charakter, in derselben Tonart und innerhalb der Schranken der Diatonie, niemals eine der strengen Regeln der alten Polyphonie in Bezug auf Melodiebildung und Kontrapunkt verletzend, nicht der nöthigen Abwechslung entbehren, und dadurch ermüden oder langweilen? Nein! Denn neben dem Hauptzwecke der Erbauung sorgt Palestrina auch für interessante Abwechslung und musikalische Anregung. Er zeigt uns den Reichthum der Formen und Gestaltungen der Polyphonie, wodurch es ihm möglich wird, mit so geringen Mitteln ein echt kirchliches, unvergängliches Kunstwerk zu schaffen, das immer mehr interessirt, je ernstlicher man es studirt, das immer mehr fesselt, je öfter und aufmerksamer man es anhört.

Er weiß, welchem Zwecke seine Komposition dient; er weiß, daß die Liturgie selbst für die rechte Abwechslung sorgt, da ja zwischen die einzelnen Theile der einheitlich komponirten Messe auch Graduale und Offertorium, Orationen, Epistel, Evangelium, Präfation u. s. w. und viele liturgische Aktionen eingereiht werden, an

denen der zuhörende Beter Antheil nimmt. So gibt die Liturgie Abwechslung genug, — aber Abwechslung in Einheit, in Hinsicht auf das Eine Opfer.*)

Betrachten wir nun die einzelnen Theile der Messe!

Die erste der oben erwähnten sieben Melodien ist das Thema zum ersten Kyrie eleison, die zweite zum Christe eleison; die dritte zum folgenden Kyrie eleison. Jede dieser drei Melodien tritt vorerst in einer Stimme auf, um sofort von einer andern nachgeahmt zu werden. Der Satz ist anfangs zweistimmig. Im ersten Kyrie beginnen die Oberstimmen, der Baß, vom Tenor imitirt, tritt im 4. Takte gerade so ein, wie der Alt mit dem Sopran begonnen hatte; schon nach 2 Takten bringt der Sopran das Thema — so heißt jetzt die Melodie, welche in Folge der Durchführung der Hauptinhalt aller Stimmen wird, — zum zweiten Male; der Alt, der seinen Kontrapunkt gegen die zwei, resp. drei zugleich themaführenden Stimmen beim 2. Eintritte des Sopran noch nicht abgeschlossen hatte, setzt im 7. Takte mit einem Theile des Thema's ein; im 9. Takte bringt der Baß, im 10. Alt und Sopran, und im 11. Takte der Tenor, — dieser jedoch nur mit dem Anfange der Melodie, — nochmals das Thema in der sogenannten Engführung, einer sich schnell folgenden Imitation der Stimmen, wie sie in der Fuge (auch in der modernen) als höchster Grad der Steigerung durch die Imitation angewandt wird. Aehnlich beginnt das Christe mit der zweiten Melodie, wo in der Engführung (8.—12. Takt) die Anordnung der imitirenden Stimmen verändert, und im 12. Takte der Anfang des Thema's im Alt verkleinert wird. Im letzten Kyrie (im 9. und 10. Takte), setzen Sopran, Alt und Baß in 4 aufeinander folgenden Taktzeiten das Thema ein, während der Tenor in den letzten 3 Takten dasselbe nochmal ganz und eindringlich wiederholt.

Wie man sieht, ist die „Imitation" in äußerst interessanter Weise verwendet; die Melodie des Thema ist der Hauptinhalt jeder Stimme; die Aufeinanderfolge derselben in jeder Stimme ist bei dem zweiten und dritten Auftreten immer von andern Umständen begleitet, der Eintritt erfolgt immer schneller; dadurch wird die Wirkung immer mehr gehoben, der Eifer der Stimmen wird lebendiger, das Kyrie, Christe eleison wird inbrünstiger; und wenn die Innigkeit der flehenden Bitte durch den möglichst nahen Eintritt derselben Melodie den zuläßig höchsten Grad erreicht hat, treten die vier Stimmen zur gemeinsamen beruhigenden Schlußkadenz zusammen. Bei Christe ist ein Halbschluß gebildet, der naturnothwendig das folgende Kyrie erwarten läßt.

Die Imitation erfüllt hier ihren Zweck, den sie in alter und neuer, geistlicher und weltlicher Musik verfolgt. „Was spricht sich in solcher Nachahmung aus? Vor allem regeres Interesse an dem nachzuahmenden Satze, die Kraft dieses nachzuahmenden Motivs oder Satzes oder Ganges, nicht blos einmal und in einer Stimme, sondern mehrmals und in andern Stimmen sich geltend zu machen. Es ist aber hierin zugleich vorwärts treibende Kraft enthalten, die bei festem Halten an einem ergriffenen Satze zugleich energisch und stimmlebendig fortschreiten heißt. Denn natürlich wird in einem auf Nachahmung gerichteten Satze die erste Stimme bei dem Eintritt der nachahmenden zweiten, und diese bei dem Eintritt der dritten nicht abbrechen (denn dann hätten wir nur einander ablösende Stimmen), sondern mit den neu hinzutretenden gemeinsam weiter wirken. Die nächste Folge ist regeres und mannigfacheres Leben in jeder Stimme und im Ganzen. Eine Stimme ergreift den nachzuahmenden Satz, die andre, die ihn zuvor gehabt, schreitet in ihrem Gange weiter, stellt also dem ersten Satz oder Gang einen andern, einen Gegensatz (Contrapunkt) gegenüber und beide oder alle Stimmen befinden sich in der lebendigsten Wechsel- und Gegenwirkung. Da aber der nachzuahmende Satz jeder der Stimmen zukommt, so herrscht wieder bei all' dieser Erregtheit — soweit die Nachahmung geht, in den nachahmenden Stimmen eine Einmüthigkeit, und im Ganzen eine Einheit, die bei ähnlichem Reichthum der Homophonie nicht erreichbar, nicht mit gleicher Erregtheit vereinbar sein kann . . . . . . Je näher die nachahmende Stimme der vorangegangenen folgt, desto eifervoller erscheint sie." . . . . So Marx in seiner Lehre von der musik. Komposition, II. Bd.

Die Imitation, der Kern und Keim aller kontrapunktischen Formen, steht auch in der modernen Musik in ihrem berechtigten Ansehen. Doch findet man selten die Leichtigkeit, Eleganz des ganzen durch Imitation aufgeführten Baues. Die modernen Melodien, welche zu Imitationsmotiven verwendet werden, haben gewöhnlich zu viel Taktcharakter; es fehlt ihnen das, was die Palestrinischen Melodien dem Cant. Greg. nahebringt.

Ferner sind die modernen Imitationen oft so frei, daß sie als Imitationen nicht mehr leicht erkennbar sind und so den Zweck verfehlen, oder sie sind so streng durchgeführt, daß sie steif, sklavisch, schülerhaft, oder zu gekünstelt und unnatürlich erscheinen, Fehler, welche man in unserer

*) Sehr schön und erhebend wird die Wirkung sein, wenn auch der celebrirende Priester mit der Messe einheitliche Tonhöhe beobachtet. Das Wechselleben zwischen Altar und Musikchor soll die andächtige Gemeinde zu Zeugen haben.

Messe*) vergebens sucht. — Gloria und Credo würden, wenn sie durchaus in der beschriebenen Weise komponirt wären, der zahlreichen Texte wegen eine ganz unmäßige Länge erhalten. P. trachtet vorwärts zu kommen und verwendet zu diesem Zwecke großentheils die Formen des einfachen Kontrapunktes. Wie oben erwähnt, läßt er die 7 Melodien des Hymnus nacheinander folgen: Et in terra pax hominibus = 1 (Cantus): bonæ voluntatis = 2 (Alt u. Ten.): Laudamus te (Cant.), benedicimus te (Ten.) = 3; adoramus te = 4 (Ten.) (Die ersten 2 Noten um 1 Stufe versetzt.) glorificamus te = 5 (Cant. und Ten.): Gratias agimus tibi = 6 (Cant.); propter magnam gloriam tuam = 7 (Alt.). Diese Stellen des Hymnus verhalten sich zu den übrigen Stimmen wie Cantus firmus zu Contrapunkt, meistens Note gegen Note, mit kleinen Imitationen, Synkopirungen, durchgehenden Noten u. s. f. Nachdem auf diese Weise der Hymnus dem betrachtenden Hörer wieder deutlich vorgeführt ist, beginnen die Zwischensätze, welche in ihrer Abwechslung zwischen 2, 3 und 4stimmiger, bald gleichzeitiger, bald imitirter Bearbeitung recht anmuthig, kindlich fromm, dann wieder ernst und feierlich sich präsentiren. So schwingt sich der Sopran beim Domine Deus, rex cœlestis in freudiger Anbetung im Vereine mit dem nur Konsonanzen von Terzen und Sexten bildenden Alte zu einer dem bescheidenen Character der Messe entsprechenden Höhe, um dann im vierstimmigen gleichzeitigen Satze das Deus Pater omnipotens zu beten.

Das Domine Fili unigenite ist wie inniges Flehen, in welchem uns das Jesu Christe in seiner aufsteigenden Rückkehr aus einer entfernten Tonart in die Haupttonart der Messe zu kräftigendem Vertrauen aufrichtet. Nun hebt das nemliche Motiv mit Domine Deus nochmal an und zwar dadurch verändert, daß es imitationsweise, im doppelten Kontrapunkt der Oktave und zugleich in den Oberstimmen auftritt, d. h. die Melodie, welche zuvor der Baß hatte, singt jetzt der Sopran, und die des Tenors der Alt. Die Imitation setzt sich fort bis zur Cadenz in der Oberdominante der Tonart bei Filius Patris.*) — Nun folgen die übrigen Sätze, 2, 3 und 4stimmig in schönster Abwechslung. Bei cum sancto Spiritu und in gloria Dei Patris treten die zweistimmigen Sätze wieder unter Anwendung des doppelten Kontrapunktes (7. Melodie des Hymn.) in lebhafte Gegenwirkung, bis im 4stimmigen Schluße im Tenor nochmal die letzte Melodie des Hymn. recht deutlich sich hören läßt.

In ähnlicher Bearbeitung finden wir das Credo. Die Stimmen verkehren in lebhafter Abwechslung (1. und 2. Melodie des Hymnus) bis zum gleichzeitigen, mächtig einsetzenden Filium Dei unigenitum (3. Melodie); dann wechseln wieder kunstreiche und ansprechende Duettsätze, indem bei genitum non factum (Sopr.) und per quem omnia facta sunt (Baß) die 4. Melodie umgekehrt, bei qui propter (Sopr.) und et propter ꝛc. (Baß) in der ursprünglichen Bewegung, aber auf der Tonica beginnend erscheint. Das Et incarnatus est fängt ruhig an, hebt und senkt sich in allen Stimmen; ebenso et homo factus est. Crucifixus (1. und 2. Melodie) ist eigenthümlich wegen des Quartenschrittes im Alte (auf fixus), wodurch er in wirkungsvoller Weise den Sopran überragt.**) Der Alt bewegt sich bei etiam abwärts; die scheinbaren Quintenparallele wird dadurch gemildert, weil unser musikalisches Perzeptionsvermögen die Bewegung der einzelnen Stimme aufnimmt und überdieß den verschiedenen Klangcharakter der Sopran- und Altstimme unterscheidet. — Die Melodien bei passus bewegen sich abwärts — bei ascendit aufwärts in der einfachsten, natürlichsten Ausdrucksweise.***)

*) Da die Imitationsform auch in den übrigen Theilen der Messe in ergiebiger Weise verwendet ist, so mögen gleich hier jene Kontrapunkte beachtet werden, welche als melodische Fortsetzung der Themate und Imitationen unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Die Themamelodie (aus dem Hymnus) besteht gewöhnlich aus 4—6 Noten, welche an der thematischen Durchführung theilnehmen. An diese Melodie schließt sich ohne Unterbrechung ein Kontrapunkt, der entweder thematisch behandelt wird und in diesem Falle ein zweites Thema, Subjekt, oder Kontrathema genannt wird. — oder frei gebildet ist und in der polyphonen Musik das ist, was wir im Chorale Neumen oder Melismen nennen. Wie die Neumen, so werden auch diese freien Kontrapunkte auf der vorletzten oder letzten Silbe des Satzes gesungen; sie sind nicht steifer Gegensatz, sondern fortgesetzte Ausdrucksweise der durch die Themamelodie angeregten innersten Empfindung, jener Ausdrucksweise in freimelodischer Form, wofür die Sprache kein Wort finden kann.

*) Qui tollis-Tenor, 7. Melodie; miserere ergänzen sich Sopran (4 Noten) und Baß (2 Noten) zur 6. Mel. — Das folgende Qui tollis (Alt) und deprecationem nostram verleugnen ihre Aehnlichkeit mit der 7. und 6. Melodie nicht.

**) Aehnliche Stellen finden wir bei Pierl. oft, besonders schön in seinen 4stimm. Lamentationen (Proske, IV, pag. 58, 61, 63); man kann aus solchen Stellen auf den sein intendirten Vortrag schließen!

***) Und doch nützt sich diese Messe nicht ab, ebenso wenig als die Streich-Quartetten und -Quintetten eines Mozart, die in ihrer Art am meisten Aehnlichkeit mit den Messen eines Pierl. haben. Auch sie sind wie in einem unermüdeten Fluge geschrieben; auch sie halten sich an ein Thema und dessen Motive, zeigen den Reichthum der polyphonen Formen, sind frei von allem Ueberschwenglichen, Gesuchten und Unnatürlichen; auch ihre Effekte wachsen förmlich aus der Komposition heraus. Je öfter man sie spielt, je gründlicher man sie studirt und analysirt, je aufmerksamer man sie anhört,

Bis zum non erit finis treten die Stimmen mit Benützung der 4. Melodie des Hymnus in lebhafteste Wechselwirkung. Nach dem gleichzeitigen Et in Spiritum beginnt wieder die Thätigkeit von zwei und drei Stimmen, bis sich bei simul adoratur alle zum gleichzeitigen Vortrag vereinigen. Gerade in dem schönen Wechsel des Ein- und Abtretens der einzelnen Stimmen, der Zwei-, Drei- und Vierstimmigkeit, der Gleichzeitigkeit und Imitation zeigt sich in P. Kompositionen eine ungemein große Feinfühligkeit. Auch der Wechsel zwischen geradem und ungeradem Taktmaß (tempus imperfectum und perfectum) ist durch des Meisters Zartsinn bestimmt. (Die „Missa Iste Confessor“ macht von diesem Wechsel keinen Gebrauch, sie ist durchaus im tempus perfectum komponirt.)

Von Et unam an beginnt wieder die rege Thätigkeit von zwei, drei und vier Stimmen, auch die Melodien des Hymnus treten bestimmter auf, z. B. Confiteor = 5. Melodie mit verändertem Anfange, in remissionem = 7. Melodie, welche besonders als Schlußmotiv des Credo in gedrängter Folge (Engführung) eine wirkungsvolle Verarbeitung findet.

Das Sanctus bringt besonders dadurch, daß die 5. Note der 1. Melodie in jeder der imitirenden Stimmen erhöhter Leitton in die Oberdominante wird, der in der absteigenden Melodie nach den bekannten Regeln wieder ohne Erhöhung zu singen ist, eine schön abgerundete Modulationsgruppe zwischen Tonika und deren Oberdominante. — Dominus Deus Sabaoth imitirt mit der 2. Melodie, ebenso Pleni sunt cœli mit der 3. und gloria tua mit der 4. Melodie, von der nur 5 Töne als Themamotiv verwendet werden; auf der Schlußsilbe im Sopran und Tenor steigt ein freudiges Melisma in die Höhe, während der Baß 3 Mal in gedrängter Kürze das Motiv bringt und dadurch immer zu einer der drei höhern Stimmen imitirt, wodurch dieser Satz lebhaft bewegt wird. Das nun folgende Hosanna ist Imitation in der Anordnung einer Fuge (im Sinne der alten Schule) mit Engführungen in der zweiten, eigentlich in der letzten Durchführung, denn die zweite fehlt gewöhnlich in ähnlichen Sätzen, welche nicht ausgedehnt werden sollen.

Das Benedictus in seiner originellen wirkungsvollen Zusammenstellung von einem Alt und zwei Bäßen beginnt mit der 1. Melodie des Hymnus. — Das Motiv in nomine Domini beginnt mit der 4. Melodie und gestaltet sich zu einer durchsichtigen, immerfort mehr interessirenden Arbeit, indem es das erstemal in zweistimmiger Imitation, das zweitemal dreistimmig wird dadurch, daß der Alt den Baß in Dezimen begleitet, das drittemal aber die 3 Stimmen selbstständig imitiren.

Das nun folgende 4stimmige Hosanna ist ein für sich bestehendes Stück und hat die 7. Melodie des Hymnus zum Thema für eine kurze Fuge mit zwei Durchführungen Mächtig beben sich die Stimmen beim fast gleichzeitigen Einsatze im viertletzten Takte; Sopran, Alt und Tenor bringen das Thema in der Engführung, der Baß singt sein Hosanna in energischer Gegenbewegung.

Agnus Dei I beginnt wieder mit dem Hauptmotiv der 1. Melodie des Hymnus und zwar dießmal mit dem Alt auf der Unterdominante der Tonart beginnend. Qui tollis peccata mundi, 2. Melodie, ist nach dem Eintritte des Baßes im Vereine mit Sopran und Alt eine Musterstelle von Kraftentwicklung im dreistimmigen Satze. Gleich darauf imitirt der Tenor den Baß im Einklange, diesen wieder der Alt in der Terz, der Sopran aber in der Oktave; die übrigen 3 Stimmen bewegen sich in absteigenden Tonreihen, allmählich Beruhigung herbeiführend, womit das zart beginnende miserere nobis eingeleitet wird. Dieses miserere nobis ist eine Perle schönen, kunstreichen kontrapunktischen Satzes. Die 6. Melodie des Hymnus bildet den Cantus firmus in irgend einer Stimme, die andern Stimmen imitiren einen Kontrapunkt, der bald über, bald unter dem Cantus firmus steht und den man in Folge dieser Durchführung mit Recht „Kontrathema“ nennen kann. Ist diese Stelle im einfachen oder im doppelten, resp. mehrfachen Kontrapunkt abgefaßt? Diese Frage löst sich von selbst, wenn wir den Zweck des doppelten und mehrfachen Kontrapunktes in's Auge fassen. Zweck desselben ist, mit wenigen Melodien (Satz und Gegensatz) ein recht vielgestaltiges und doch einheitliches Ganzes herzustellen. Dieser Zweck wird durch die Umkehrungsfähigkeit der Stimmen erreicht. Die Umkehrungsformen haben ihren rechten Platz in der Doppel- und mehrfachen Fuge und ist hier ihre Anwendung streng und schulgemäß. Pierluigi und die Meister seiner Schule verfolgen den nemlichen Zweck, aber insoferne freier, als sie zwar factisch Thema und Gegenthema festsetzen und die Sätze umkehren, aber nicht so einrichten, daß alle nach der Schule erforderlichen Umkehrungen möglich sind. In dieser Hinsicht kann man fragliche Stelle als im mehrfachen Kontrapunkt abgefaßt bezeichnen. Aehnliche Stellen finden wir ungemein zahlreich, und sie zeugen von der großen Herrschaft über die musikalischen Formen, sowie auch von dem Bestreben, durch

---

desto mehr nehmen sie das Interesse in Anspruch, desto schöner findet man sie. Der musikalisch, nur oberflächlich gebildete, nur sinnlichen Klangwirkungen zugängliche Hörer wird allerdings durch diese Musik Mozart's ebensowenig befriedigt werden, wie durch die vierstimmigen Messen Pierluigi's.

kunstvolles Durchführen einfacher Motive ein einheitliches, wirkungsvolles Ganzes herzustellen.

Das II. Agnus Dei, welches durch Hinzukommen eines zweiten Basses 5stimmig wird, führt die gleichen Motive, wie das erste durch; der Sopran singt rhythmisch und melodisch genau wie im I. Agnus Dei, die Führung der übrigen vier Stimmen aber ist wieder neu und interessant, die beiden Bäße scheinen den Ueberbau wie auf zwei zierlichen Säulen zu tragen. Das Dona nobis pacem zeigt die gleiche Art der Bearbeitung, Cant. firm. und Contrapunkt, wie das miserere nobis im I. Agnus, nur etwas freier und bewegter. Es ist das durch das feste Vertrauen auf Gottes Barmherzigkeit gekräftigte und gehobene Gebet. Die regelrechte Vorbereitung der Schlußkadenz des 8. Tones vollzieht sich vom achtletzten Takte an; die 7. Melodie des Hymnus ist nicht ausdrücklich, wohl aber inhaltlich durch die nächsten 3 Takte enthalten, in Abwechslung mit der 6. Melodie. Vom sechsletzten Takte angefangen beginnt die feierliche Schlußbildung der ganzen Messe mit Hilfe der Unterdominante. Der Tenor singt im vorletzten dona . . . nochmal die 6. und im letzten (versetzt) die 7. Melodie des Hymnus, wobei er den Alt übersteigt, und gelangt in dem Verkehre mit diesem durch die nächsten Intervalle der gehaltenen Sekunde, die sich immer regelrecht in die Terz auflöst, zur Ruhe, während der 2. Baß mit einem wirkungsvollen Melisma hervortritt, mit dem er im vorletzten Takte zur Tonika aufsteigend die andern Stimmen zur nochmaligen Kraftentfaltung anwachsen heißt, um im mächtigen und feierlichen Halbschlusse zu schließen.

Soviel über die Missa: „Iste Confessor“ Palestrina's. Sie ist eine der kleineren Messen des großen Meisters, dabei ein vollendetes Kunstwerk; sie ist eine der schönsten und besten Früchte, welche dem polyphonen Gezweige am alten und doch immer jugendfrischen Stamme des Chorals entsprossen sind. Die Melodien des kunstreichen Tongewebes sind dem Chorale direkt entnommen oder doch nach den tonalen und rhythmischen Eigenschaften des Chorals gebildet; daher ist unsere Messe ein Muster der Mehrstimmigkeit aus dem einstimmigen Chorale.

Sollten diese Zeilen nur wenigen Kunstbefließenen Anregung zu ernstem Studium geben, dann fürchtet der Unterzeichnete nicht, daß die Ueberproduktion der letzteren Jahre auf kirchenmusikalischem Gebiete noch mehr überhand nehme, sondern hofft zuversichtlich, daß die bescheidene Rückkehr zu den Alten und die fleißige Umschau in ihrer Werkstätte auch den Versuchen auf ihrer Basis weiter zu bauen von großem Nutzen und Segen sein werde.

Erst müssen wir die Alten erreichen, ehe wir sie übertreffen können. Alle seit zehn Jahren neukomponirten Messen miteinander können sich in ihrer Technik und in idealer Erhabenheit nicht mit der einzigen Missa Iste Confessor messen oder aber sie in irgend einer Weise übertragen. Weitere Folgerungen seien dem geehrten Leser überlassen.

Regensburg.

Mich. Haller,
Stiftskapellmeister.

Gereimtes und Ungereimtes.

Präludien und Cadenzen

aus der Mappe eines ehemaligen Stadtpfarrorganisten.

Nachstehende Tagebuchs-Aufzeichnungen eines für die Kirche und seinen kirchlichen Beruf begeisterten Organisten, der, obgleich seine Wirksamkeit im ersten Dezennium der zweiten Hälfte unsers Jahrhunderts ihren Abschluß fand, angeregt von den Ideen Proskes im Geiste schon Cäcilianer war, ehe der Cäcilien-Verein gegründet wurde, sind seinem Nachlaß entnommen. Wie im Berufe, so war er auch im Privatleben stets bestrebt, das Echo des heiligen Dreiklanges nach allen Seiten wiederhallen zu lassen. Kirche, Natur und sein einfaches Zimmer in einem Gartenhause, das er allein bewohnte und wo er studirte und musizirte, und zur Unterhaltung auch schreibend präludirte und phantasirte, waren ihm seine drei Lieblingsplätze, wo er trotz seines Jahresgehaltes von 300 fl. sich glücklicher fühlte, als mancher gefeierter Virtuose der großen Welt.

Sollten folgende Proben als druckenswerth erscheinen, so wäre der Unterzeichnete gerne bereit,

aus dem ihm zum beliebigen Gebrauche überlassenen Manuscripte noch Mehreres der Oeffentlichkeit zu übergeben.*)

Carl Maria Hamberger
in Bamberg.

Erster Adventsonntag.
C moll.

Noch ist es dunkel. Dichter Nebel lagert rings herum und die Gegend ist wie ein Geheimniß, dem Auge verborgen. Von den letzten Blumen des Spätherbstes, die schon der Reif verbrannt, fallen schwere Tropfen und die armen Köpfchen neigen sich tief. Eine trübe Zeit, so recht ein Bußwetter, ein Wetter der Sehnsucht nach dem klaren Aether, dem Blau des Himmels mit der gnadenreichen Sonne! Ach, wie sehne ich mich durch diese nebelumflorten Tage endlich die Strahlen der himmlischen, ewigen Sonne durchdringen zu sehen!

Die Kirche erscheint jetzt in der Farbe der Demuth und Buße. Die blau verhängten Altäre machen auf mich immer einen tiefen Eindruck. In und außer mir sehe ich dann alles in der Farbe der Buße und Sehnsucht und in dieser Stimmung begebe ich mich auch auf meinen Orgelstuhl, um das Hochamt des heutigen Tages einzuleiten. In aller Stille nehme ich meinen Platz ein, so leise als möglich ziehe ich die passenden Register — nur die halblauten dunkelgefärbten Stimmen wählend — und erwarte in ehrfurchtsvoller Stimmung den Beginn der hl. Handlung.

Und nun ertönt der erste Ton der Orgel in der tiefsten Tiefe — der erste Ton des Kirchenjahres.**) Mir ist, ich hörte im ersten Tone des Schöpfers „Werde" den ersten Ton der Welt! „Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde, aber die Erde war noch wüst und leer, sie war noch mit tiefen Gewässern bedeckt, es war noch ganz finster — da schwebte der Geist Gottes über dem Gewässer und Gott sprach: „Es werde Licht!" Sogleich war es Licht. Das war der erste Tag! — Und weiter fügt sich ernst voll Wehmuth der zweite Ton dazu, die weiche Terz. Die ersten Menschen übertraten Gottes Gebot, die erste Sünde war begangen; Schmerz und Reue erfüllen das bange Herz, aber auch Hoffnung und Sehnsucht nach Vergebung erwachen, ein Erlöser ward ihnen verheißen.

Jetzt fügt sich zum Akkord der dritte Ton, der Ton des hl. Geistes, der Heiligung. Und in wei-

*) Die Red. des C. K. hatte das ganze Manuscript zur Einsicht und kann sich nur freuen, wenn für den Druck der geistreich, unterhaltend und belehrend geschriebenen Aufsätze ein Verleger und ein zahlreicher Leserkreis gefunden werden.

**) Stillbach, so hieß der Organist, spielte am heutigen Tage die Orgel, weil es zu seiner Zeit so gebräuchlich war, unterließ es aber später, veranlaßt durch die Belehrungen und Anregungen, die er über die kathol. Liturgie und kirchenmusikalischen Vorschriften erhielt.
Anm. d. Eins.

chen ernsten Akkorden bewegt sich das Präludium weiter und aus den verschlungenen und sich wieder lösenden Tönen, die zuletzt in Dur übergehen, tönt das hoffnungsvolle Wort der Erbarmung: „Einer wird der Schlange den Kopf zertreten.“ — Nun glaube, hoffe, liebe du armes Menschenherz und wenn sich Abgründe öffnen und dich zu verschlingen drohen — hoffe, vertraue! Und wenn dir Feinde nachstreben, habe keine Furcht, vertraue! Der Erlöser wird der Schlange den Kopf zertreten! So komm denn, du Sproße aus der Wurzel Jesse, komm, rette uns, zögere nimmer. Komm Weisheit und zeige uns die Wege der Weisheit! Führe das Haus Israel, strecke deinen Arm aus und erlöse uns!

Und wenn dereinst Zeichen an Sonne und Mond und Sternen geschehen und wenn die Kräfte des Himmels erschüttert werden und der Sohn des Menschen aus den Wolken mit Macht und Pracht und Herrlichkeit erscheinen wird, dann, o Herr, erbarme Dich unser!

Mein alter Flügel

muß mir noch immer seine Flügel leihen, um mich zuweilen aus den Niederungen des Alltagslebens in höhere Regionen erheben zu können. Ich habe ihn heute gestimmt und er spricht wieder so traut zum Herzen, als wenn er wieder jung wäre. Was so eine reine Stimmung vermag! Das beste Instrument verliert, wenn ihm die reine Stimmung fehlt! — Wie unerträglich ist auch ein verstimmter Mensch, und wie selten trifft man Menschen von reiner Stimmung. Wie klingt dann aus solchen Instrumenten selbst das Geistreichste so unbefriedigend, und nicht beseligend. Aber warum stimmen sich die Menschen nicht immer wieder rein, wenn sie verstimmt sind? — Weil sie in der Regel das Stimmen nicht recht verstehen! Da stimmt mancher an sich gar lange herum und verstimmt sich immer noch mehr oder vertraut sich einem Pfuscher an, der auch mehr verdirbt als er gut macht. Und da meint dann so eine verstimmte Seele, die Gesellschaft sei die rechte Stimmerin und man sucht sie auf und schraubt sich hinauf und schraubt sich herunter — und kommt verstimmter nach Hause, als man fortgegangen. Oder die Liebe sei die rechte Stimmerin, und sucht sie in stiller Einsamkeit und im lauten Tanze des Lebens und man dreht sich herüber und hinüber, bis endlich das ganze Instrument total verstimmt ist, mehr als vorher. Oder Ruhm, Ehre seien die rechten Stimmer. Doch, im Schweiße des Angesichtes hat man sich Ruhm und Ehre erworben und ist — verstimmt geblieben. Verstimmt und verzweifelnd wirft man sich dann ohne Rast und Ruh in's lärmende Leben und Laster, um seine innere Verstimmung zu übertänben, bis zuletzt das Instrument — allen schlechten Witterungseinflüßen ausgesetzt — mit zerrissenen Saiten und gebrochenem Resonanzboden — eine Ruine geworden. —

Wer ist aber dann der rechte Stimmer? Offenbar der Instrumentenmacher, der die Instrumente geschaffen und seine Gehilfen, die die Kunst des Stimmens nach seiner Anleitung gelernt haben. Man sollte daher meinen, wer sich nicht selbst zu stimmen verstehe, sollte sich nicht von dem nächst Besten stimmen und verstimmen lassen!

Stimme und Stimmung.

Als fünfjährigen Knaben traf mich das Glück — oder Unglück — in die Schranken der Schule eingereiht zu werden. Der junge Lehrer trieb uns Kinder mit aller Gewalt zum Lernen. Er sprach sehr laut und unsere kleinen Herzen schlugen gewaltig, wenn uns seine barsche Stimme beim Namen rief. Ich weiß nicht zu sagen, was uns mehr erschreckt hatte, der rauhe Ruf der Stimme oder der kalte Blick, der hinter der Brille hervorblitzte. Es war keine gute Stimmung in dieser Schule. Bald waren wir zu sehr hinunter, bald zu sehr hinaufgestimmt. — Wie war das mit einem Schlage anders, wenn die Thüre aufging und der Herr Katechet eintrat. Unsere Herzen lachten und es war uns, als erschiene leibhaft unser Schutzengel. Er machte keine Späßchen mit uns Knaben, noch weniger mit den Mädchen und war durchaus ernst, aber aus seinem Ernste sprach Milde und Liebe. Wir horchten auf den weichen Klang seiner Stimme mit Freude und hingen an seinem milden Blicke. Wie die Kinder in der Schule, so hing auch die Gemeinde an diesem Priester nach dem Herzen Gottes. Alles war ideal an ihm, seine Haltung, seine Rede und besonders auch sein Gesang. Dabei war nirgends etwas Geziertes oder Gemachtes — alles der Ausdruck einer wahren, schönen Seele. Wie eindringlich waren seine Predigten! Er trug sie ohne viel Gestikulationen und Pathos und rednerische Beflissenheit vor — aber der Klang seiner Stimme und der Ton seiner Ueberzeugung fesselte und drang in's Innerste. Sein „Ich“ trat ganz und gar zurück und doch wirkte gerade seine Persönlichkeit so sehr, weil seine Erscheinung, sein Leben und Wirken mit seinen Worten stets in harmonischer Verbindung erschien. Da herrschte in der Schule und Kirche immer die reinste Stimmung, weil er durch sein weihevolles Wesen und den milden innigen Klang seiner Stimme und Rede die richtige Grundstimmung angab. Wie sein Leben und Weben eine reine schöne Stimmung beseelte, so hatte auch sein Gesang am Altare etwas, was der Stimmapparat allein nicht zu geben vermag, — eine heilige Weihe, eine andächtige Stimmung, die seinen Gesang vergeistigte, idealisirte. Dieses Etwas vermag keine Schule

der Stimme zu geben, es quillt aus dem Adel der Seele. Das bewies so recht der Herr, der unsern frommen Priester, nachdem dieser in ein Kloster getreten, ersetzen sollte. Er war ein ziemlich geschulter Sänger und hatte schon in Liederkränzen und Musikvereinen Solo vorgetragen, aber es klang aus der schönen kräftigen Stimme nicht die Weihe der Andacht, nicht der Ernst des Glaubens, nicht die Zuversicht himmlischer Hoffnung, nicht die Milde heiliger Liebe, nicht die Demuth des Herzens. — Diese Stimme war am Altare gerade so gestimmt, wie im Conzertsaale. — Ein Singen voll Naturwüchsigkeit und gesunder Sinnlichkeit und Selbstbewußtheit oder Geziertheit paßt weder zur Heiligkeit des Altares noch zur Würde des Dieners des Altares.

Solch ein Gesang gefällt wohl weltlich gesinnten Sonntagskirchenbesuchern, aber nicht kirchlich gestimmten und gesinnten Gläubigen.

Ich hatte vor dem prätentiösem Gesange und Klange des neuen Herrn Katecheten eine wahre Scheu und es sprach mich die schöne Stimme keineswegs sympathisch an. Es sprach keine kindliche Seele, keine herzliche Stimmung aus dieser Stimme, es kam nichts und ging nichts zu Herzen.

Auch die Art des Unterrichtes vermochte uns nicht zu fesseln. Da wurde jeder Satz zerlegt und jedes Wort breit getreten und hin und her gezerrt und vor lauter Verstandesarbeiten verschmachtete das junge Gemüth. Wer bei Kindern Einlaß begehrt, muß zuerst beim Kämmerlein ihres Herzens anklopfen.

Welch' eine Freude dann, wenn der frühere Katechet am Schluße der Stunde sein Buch durchblätterte und nach Bildern zum Austheilen suchte, um damit die Fleißigen zu beschenken, und jetzt — kein Bildchen war mehr zu sehen, dafür ein Stöckchen! Der Herr war ein feiner schöner Herr, immer tadellos gekleidet, und doch gefiel er uns nicht und seine Worte wirkten nicht, er stand uns zu ferne, wir fürchteten uns vor ihm und er kam uns vor, wie der junge Herr Lehrer auch, der auch eine Brille trug und nach Tabak roch, wie er. Der Herr Lehrer und Katechet hatten in Wort und Klang, in Leben und Weben selber nicht die rechte Stimmung, daher waren sie auch, obgleich gelehrte — dennoch schlechte Stimmer. —

Woher soll denn aber eine reine Stimmung kommen?

Pariser Stimmung.

Seit langer Zeit hatten die Deutschen die verschiedensten Stimmungen bei ihrem Orchester. Eine andere Stimmung herrschte in Wien und eine andere in Berlin. Jeder kleine Staat hatte auch wieder seine hinaufgeschraubte oder gedrückte Stimmung, je nachdem er abhängig oder unabhängig war oder sein wollte. Da diese Uneinigkeit im Laufe der Zeit für Sänger und Instrumentisten aller Art immer unbequemer wurde, kamen mehrere Intendanten der Conzerte und Theater und andere große Herren überein, eine gleichmäßige Stimmung einzuführen, um so eine deutsche Einheit anzubahnen. Zu welcher Stimmung griff man aber? — — Zur Pariser Stimmung! Eine gefährliche Stimmung, zumal die von 1789. Doch, um gerecht zu sein, muß man gestehen, daß aus Paris auch schon manches Gute gekommen. —

Sehen wir uns nun um und horchen wir, ob seitdem die herrschende Stimmung eine bessere geworden, ob mehr Reinheit, Wohlklang und Harmonie in Kunst und Leben gekommen ist, so muß man bekennen, daß dies gerade nicht der Fall ist. In Kunst und Leben schallt es jetzt, weil nach einer Stimmung, einheitlicher und massenhafter, aber keineswegs erhebender. Es kam mehr Einheit in den Klang, aber aus dem Klang klingt immer nur die Weltstadt heraus. Lassen wir der Welt ihre Pariser Stimmung, und ihre Pariser Mode.

Meine Orgel, wie alle kirchlichen Instrumente sind nach römisch-katholischer Stimmung gestimmt. Diese Stimmung ist schon durch das Alter geheiligt. Von der kirchlichen Stimmung gingen alle andern aus; diese haben sich nur mit der Zeit bald zu sehr erhöht, bald zu sehr erniedrigt und sind verweltlicht. Die kirchliche Stimmung hat sich bewährt zu allen Zeiten und an allen Orten. Wer wäre durch sie in der traurigsten Stimmung nicht wieder freudig und friedlich gestimmt worden! Wer hätte den beseligenden Klang dieser Stimmung nicht im Leben, wie viele haben ihn im Sterben empfunden! Sie ist eine universelle, in allen Welttheilen eingeführte. Wo Einigkeit mit Mannigfaltigkeit sich verbindet, entsteht Großes, gesellt sich dem Großen Heiliges bei, so entsteht Himmlisches: die kirchliche Stimmung ist eine himmlische, weil sie eine einige, universelle und heilige ist.

Möchte doch jeder Organist und Instrumentist und Christ sein Instrument nach dieser kirchlichen Stimmgabel stimmen!

Charsamstag.

Heute hieß es früh aus dem Bette, um ja die Sonne, das Lumen Christi auf's Neue aufgehen zu sehen. So lange mich Gott diesen Tag gesund erleben läßt, soll ich diesen herrlichsten aller Sonnenaufgänge nicht verschlafen! Außer den Priestern, dem Meßner und den Ministranten bin ich fast der einzige Zeuge, wenn das neue Licht geweiht und angezündet wird. Und es ist doch ein so er-

habener Moment! — Alles ist noch still und dunkel, das Licht des alten Testamentes ist erloschen, noch ist die Sonne des neuen nicht aufgegangen. Aber siehe! der Morgen graut, schon zwitschern einige Vögel, da erscheinen die Priester im Festornat und der Funke zittert durch die Luft und er entzündet ein heiliges Feuer, das dämmernd den hellen Tag verkündet. O, würde die Welt doch alles Unheilige in dieses Feuer werfen, um es zu vertilgen oder doch geläutert, geweiht zurückzuempfangen! —

Und nun geht sie auf die Sonne: „Lumen Christi! Deo gratias!“ — Ist es möglich, diese himmlischen Strahlen zu sehen, ihre beseligenden Wirkungen zu empfinden, ohne sich von ihnen für immer angezogen zu fühlen! Lumen Christi! die Sonne ist aufgegangen! Nun fahret dahin, ihr trügerischen Irrlichter der Nacht und erlöschet, es ist Tag geworden! Deo gratias! Lumen Christi! die Sonne ist aufgegangen! Nun löschet aus, ihr Gasflammen eines eingebildeten Himmels, ihr Lichter des Hochmuthes, ihr Flammen der Sinnlichkeit, ihr Funken des Neides und Zankes, ihr Talglichter finsterer Höhlen, und ihr matten Strahlen irdener zerbrechlicher Lampen! Löschet aus ihr Flammen der Nacht und entzündet euch an den Strahlen der Ostersonne zum ewigen Lichte! Lumen Christi! die Sonne ist aufgegangen! — Deo gratias! —



Die Kirche will, daß das erste Licht, das Sinnbild des ewigen Lichtes, dem Kieselsteine entnommen wird. Der Funke ist eine ursprüngliche Kraft, eine unmittelbare Gabe der Natur aus der Hand des Schöpfers. Wie Moses dem Felsen Wasser entlockt, entfleucht dem Rufe des Stahles, des eisernen Willens der göttliche Funke. Und der Priester betet: O Gott, der du uns durch deinen Sohn, welcher der Eckstein ist, deinen Gläubigen, das Feuer deiner Klarheit verliehen hast: heilige dieses neue Feuer, welches wir zu unserem Gebrauche aus dem Kieselsteine gelockt haben.“

Was soll man nun dazu sagen, wenn der Meßner, wie ich es öfter beobachtet, sich das Feuer von der Fabrik holt und höchst profan ein Zündhölzchen streicht, da der Priester doch betet: heilige, o Gott! das Feuer, das wir aus dem Kieselsteine gelockt! Ist das nicht eine Lüge! Wenn Kirchendiener und Kirchenvorsteher nicht mehr Feuer aus dem Steine zu schlagen verstehen oder zu bequem dazu sind, woher soll das reine, heilige keusche Feuer kommen? Ist es nicht genug, daß sich die ganze Welt ihr Licht vom Zündhölzchen holt, diesem dünnbeinigen, steifen, mit giftigem Phosphor getränkten modernen Hölzchen, das berufen ist, auf so bequeme und billige Weise Licht zu verbreiten! — Weg damit, und schlaget Feuer aus dem Felsen, aus dem Steine, nach Vorschrift der Kirche und fanget es auf, aber nicht nur mit entzündlichem

Holze, sondern auch mit begeisterungsfähiger Seele, daß sich entzünde das reine Feuer des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe. Die Sonne ist aufgegangen, sehet, wie sie die Welt erleuchtet und erwärmt; saugen wir tief ein diese göttlichen Strahlen, auf daß ein heiliges Leben in uns auflebe, glühe und blühe und Früchte trage! Lumen Christi! Deo gratias!



Mit dem Gloria beginnt auch meine Thätigkeit auf der Orgel wieder. Deß sind wir beide froh, ich und die Orgel. So legt denn ab den Trauerschleier alle Töne der Höhe und Tiefe und stimmet ein in das Alleluja und frohlockt dem erneuten Aufgange der ewigen Sonne entgegen!

Lobet den Herrn alle Völker, lobet ihn, ihr Nationen, denn es ist bestätigt über uns seine Barmherzigkeit und die Wahrheit des Herrn bleibt in Ewigkeit. Alleluja, Alleluja, Alleluja! —

St. Peter und Paul.

„Du bist Petrus und auf diesen Felsen will ich meine Kirche bauen."

Heute wurden eine Messe, Graduale und Offertorium von Kempter aufgeführt. Der Chorregent kaufte diese Musikalien, weil sie in der Zeitung besonders empfohlen und als im echt kirchlichen Geiste geschrieben bezeichnet wurden. — Was sich der Eine und Andere doch unter kirchlichem Stile alles denkt! Dieser meint, ein reines frohes Herz müsse auch fröhlich singen und musiziren und kommt in's Fahrwasser des Marsches und Tanzes; jener glaubt, ein andächtiges gerührtes Herz müsse recht sehnsüchtig und schmachtend singen und in Wonne zerfließen und kommt ins Fahrwasser der Opern- und Ständchen-Musik. — Es gibt Gebetbücher für gebildete Christen; Kempters kirchliche Compositionen kommen mir vor, wie solche Gebetbücher für gefühlvolle gebildete Herren und Damen. Ich wußte aber nicht, daß eine heilige Messe für die feinere Welt eigens gestiftet worden sei. Am heutigen Tage möchte ich diese weichliche gewürzte Musik schon gar nicht hören. Der heilige Petrus hält ein Paar mächtige kräftige Schlüssel in der Hand, nicht ein Paar süße Bisquitstengelchen. Mit Bisquitstengelchen schließt man keine Himmel auf, höchstens ein Backfischherzchen. Dazu ist aber hier am allerwenigsten der Ort. Die auf Selbstverläugnung gegründete Religion schlägt ihre Schlachten nicht mit hölzernen und zuckernen Schwertern. Der heilige Paulus führte ein gar scharfes Schwert! Da mein ich, ein Compositeur, ein Kirchen-Compositeur, Kenner und Director der Harmonie soll doch auch ein Verständniß dafür haben, daß die Harmonie des Chores mit dem Gesange des Altares harmonire. Man denke sich aber eine Präfation, ein Pater noster und hierauf so sentimentales Zeug. Solch Gewimmel und Gebimmel auch noch in einem alten, ehrwürdigen, gothischen Dome anhören zu müssen, ist schon noch eine besondere

Tortur. Abgesehen von der heiligen Handlung, wozu solch weltlich sinnlicher Klingklang nie paßt, läßt sich solche Musik doch noch leichter in einer Zopfstilkirche mit ihren Schnörkeln und hausbackenen Engeln und verrenkten Figuren ertragen. Es finden sich hier doch wenigstens einige harmonische Beziehungen zum Aeußern, zum Stile des Gotteshauses! —

Du bist Petrus und auf diesen Felsen will ich meine Kirche — und was zu ihr gehört — also auch meine Kirchenmusik bauen! Lassen wir dem gothischen Contrapunkt sein Recht und bauen wir auf diesem Felsen weiter, wie unsere Väter mit so großer Einsicht und heiliger Begeisterung zu bauen angefangen! —

Kirche und Theater.

Ein Zeitungs-Correspondent aus Berlin erzählt wieder einmal, daß die Kirchen so leer und die Theater so voll gepfropft seien. Das ist leicht erklärlich. Die Kirche bekämpft die Sinnlichkeit — Augenlust, Fleischeslust und Hoffart des Lebens — und schreckt den sinnlichen Menschen ab; das Theater nährt die Sinnlichkeit, ist wenigstens nachsichtig gegen sinnliche Ausschreitungen und zieht dadurch an. Hätten wir Opern, wie Josef und seine Brüder — es brauchten nicht alle biblische Stoffe zu behandeln, und Schauspiele edleren erhabeneren Inhaltes, statt des gewöhnlichen Liebes- und Intriguenspiels — so würden gewiß auch die Kirchen gefüllter sein. Kirche, Schule und Theater (Kunst) sind Hauptfaktoren bei Bildung des Volkes, aber zwischen ihnen muß Einigkeit in den Grundprinzipien herrschen. Der Gottesdienst am Morgen und der Götzendienst am Abend vertragen sich freilich nicht miteinander. Daher: Entweder — Oder! — So weit sind wir nun schon gekommen, daß in vielen Gegenden die Kirchen leer und die Theater voll sind? Was wird nun weiter kommen? Ich glaube auf den Brettern, die die Welt bedeuten und auf dem Pflaster der wirklichen Welt entwickelt sich allmälig ein Trauerspiel, wobei den Leuten das Hören und Sehen schließlich doch vergehen dürfte. — Dann werden die Kirchen schon wieder voller werden. Viele, eines felsigen Grundes entbehrend, werden freilich, wie Theatercoulissen, schon eingefallen sein.

Die Meisterwerke und ihre Schöpfer.

Gelegentlich der Besprechung einer Aufführung von Bach's Matthäus-Passion äußert der Referent einer Musikzeitung: „Wir konnten uns des Eindruckes nicht erwehren, als ob die Aufführung strenger Oratorien allmälig und stetig an Terrain verliere. Die Zuhörer werden selten, die mit Pietät und Verständniß einer solchen Aufführung zu folgen vermögen." —

Diese Erscheinung ist leicht zu erklären. Die Kinder unserer Zeit vertragen die kräftige, nach den ewigen überirdischen Wahrheiten schmeckende Speise nicht mehr gut. Der Magen ist verdorben, die Seele verwöhnt, entnervt durch pikante, gewürzte, dem weltlichen Sinne schmeichelnde Speisen und Leckereien aller Art. Was bieten denn die meisten Romane und belletristischen Zeitschriften, die Theater und Conzerte und Kunstausstellungen, die alten und neuen Klassiker und Nichtklassiker mit ihren singenden und klingenden und umherschwärmenden Göttern und Göttinen der Ober- und Unterwelt fortwährend für Nahrung! Wenn das Leben und die Kunst fast wieder heidnisch geworden, wie sollen die Kinder einer solchen Zeit sich noch viel für die Apostel Bach's und den Messias von Händel und die heiligen Gesänge Palestrina's begeistern können! —

Doch hat es immer noch Eingeweihte gegeben, die an den kräftigen Meistern der Vorzeit Gefallen und Erbauung gefunden; denn wahre Meisterwerke sterben nicht, weil der Hauch einer unsterblichen Seele darin weht. Sie überdauern die Jahrhunderte, wenn sie auch ein Jahrhundert einmal nicht mehr verstehen sollte.

Wenn die gelehrten Naturforscher, die immer nach der menschlichen Seele suchen, Augen hätten, zu sehen und Ohren, zu hören, so hätten sie in den Werken der großen Meister schon lange etwas Unsterbliches finden müssen.

Und wenn in den Werken derselben, in ihren Schöpfungen eine Seele lebt und fortlebt, soll die Seele des Meisters, die ihrem Werke Unsterblichkeit eingehaucht, nicht selbst unsterblich sein?

Cadenzen für Kunstjünger.

Was soll denn all dies übertriebne Hoffen
Von neuen Bahnen und von neuen Stoffen!
So lange Geist vom Geist, und Leib vom Leibe,
Sorgt Wurzel, daß die Pflanze Pflanze bleibe.

Nicht an den Formen fehlt es und an Stoffen
Noch steht die ganze Welt den Sinnen offen,
Doch nie gefällt ein plumpes verschrob'nes Gedicht,
So wenig als ein rohes verzerrtes Gesicht.

Es fehlt nicht viel, daß die mit festem Willen
Vom Leben in die Kunst versetzten Grillen
Als Leuchten in den düstern Zeiten strahlen —
Wer wollt' da Götter noch und Teufel malen!

Allüberall hört man gesteigerten Schall,
Man wettert und schmettert aus rohem Metall,
Man reißet die Saiten und trommelt die Felle —
— Ist denn der Künstler ein Handwerksgeselle?

Wer war noch nicht bei Liedertafelfesten,
Bei Trunk und Liedern tafeln sie zum Besten,
Wird dann zu Dunst die Kunst der Meistersänger,
So singen sie noch um so lauter, länger.

Weil Reime und Akkorde herrlich klingen
Meint Mancher müßt ihm auch ein Lied gelingen.
Wohl fließt die Dinte Jedem aus der Feder,
Und schwarz auf weiß kann schreiben auch ein Jeder!

Ich habe Mitleid mit den armen Dichtern,
Mit Künstlern und mit andern heißen Lichtern,
Wo's gar zu sehr im Kopf und Herzen brennt,
Verstimmt sich leicht ein schwaches Instrument!

Doch tröst ich mich. Wenn kalte Lüfte wehen,
Dann werden wir sie wieder kühler sehen:
Das ist das Loos der Künstler dieser Erden,
Daß sie vom Wetter leicht abhängig werden!

Zeitbild der Kirchenmusik:

„Kunst und Handwerk".*)

Von Dr. Fr. Barraga.

Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos Tibi semper et ubique gratias agere. — Mit diesen Worten eröffnet der Priester im heiligen Meßopfer einen Lobgesang auf den dreieinigen Gott, und der Chor schließt ihn mit der Antwort: Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Seit mehreren Jahrhunderten tönt diese Weise in den Kirchen unseres Glaubens bei dem hocherhabenen Opfer. Die hohe Bedeutung der Liturgie und ihre Schönheit ziehen jedes gläubige Gemüth empor zu Dem, der als Schöpfer, Erlöser und Heiligmacher den Trieb und den Sinn in die Menschenbrust gelegt, in würdigen Gesängen gelobt und verherrlicht zu werden. Die großen Männer Gregor und Ambrosius aber gründeten zum Lobe Gottes im Choral-Gesange eine unumstößliche Melodie, welche wohl den Namen eines Dogmas der katholischen Kirchenmusik verdient. Alle, die darauf weiter gebaut, stellten das Gebäude kirchlicher Tonkunst auf die Grundpfeiler der Religion und blieben durch diese, als die Mutter der Kunstregeln, auf jenem Boden, auf welchem die wahren Pilger des Herrn dessen Tempel besuchen. Ernst und mit ihm gepaarte Andacht beseelte die Kunstfertigkeit der Meister, die uns als vorleuchtendes Beispiel dienen mögen.

Aber, wie, fragen wir, steht es jetzt? Jetzt stehen wir vor zwei Gestalten, die einander beständig bekämpfen: die eine ist ein Riese, die andere ein Zwerg — die eine heißt Kunst, die andere Handwerk. —

Wird ein gottbegeistertes Gemüth daran nicht irre, als Grundprincip echter Kirchenmusik den Choral zu erkennen; hat der Verstand des Schaffenden die Einsicht erlangt, die über den cantus firmus geformten Satzregeln als untrügliche Wahrheit in sich aufzunehmen; bleibt der Wille fest, auf dieser Bahn fortzuschreiten; empfindet der Ausübende selbst die Freudigkeit, im Dienste eines Gott würdigen Sanges zu leben und zu wirken: dann ist die Kirchenmusik auch ihres Jüngers Heimath, er bleibt in ihr und sie wird verherrherrlicht durch ihn als Kunst.

Wenn hingegen eine lauere Seele zweifelt an Gediegenheit der Elemente heiliger Tonweisen;

*) Rede, gehalten am 4. Juli 1877 bei Gelegenheit der zweiten Generalversammlung des Diöcesanvereins München-Freising. Die Red. des C. K. hatte nur einzelne rein lokale Notizen und Hinweisungen zu beseitigen, und hält das Thema auch nach vier Jahren noch für zeitgemäß, wichtig und beherzigenswerth.

wenn die Anschauung des Tondichters auf leichteren Füßen wankt; wenn der Wille sich abneigt, umflüstert von weltlichen Klängen; wenn der Träger geistlichen Gesanges seine Huldigung — bei innerer Abneigung — nur äußerlich zur Schau trägt: dann ist die Kirchenmusik ihrem Jünger ein fremdes Gebiet, ist nicht seine Heimath und die erhabene Tonkunst sinkt herab durch ihn zum Handwerk.

Allerdings hat, wie dem Wissen das Wollen, so auch der Kunst das Können vorauszugehen — und in letzterem Sinne bilden die Handgriffe des Tonkünstlers die eigentlichen Handwerksgesetze in seiner Werkstätte. Dabei aber läßt es kein Kunstzweig bewenden; so auch nicht die Tonkunst in der Kirche, welche vom religiös-poëtischen Hauche umweht, die schönsten, die erhabensten Ziele anstrebt. Und diesem Streben begegnen wir in den Werken der edlen Vorbilder; diese Begeisterung ergriff die Ausübenden und mit eben der Freudigkeit, womit die Gesänge zum Herzen der Christen drangen, gaben sie das Echo in ihren Harmonien. Wir aber wagen abermals zu fragen: Und jetzt? Wie viele denn der Tondichter huldigen mehr der kirchlichen Kunst? Wie viele anerkennen denn noch deren Entwicklung auf dem Boden der Religion? Wie viele sind es, die vor dem ernsten Studium der Tonverwebung nicht zurückschrecken? Wie vielen dringt nicht der Profanismus sirenenartig zum Ohre? Wie viele zählt man, die nicht lieber andere Weisen singen als die der Kirche?

Man denkt: weil die Kirche so fest fortbesteht, was nicht zu ändern, so folgt man dem Herkommen und singt in ihr. Weil aber die Begeisterung fehlt, weil die Liebe nicht lebt, wird zur kirchlichen Lyra gedichtet und gesungen, wie man es „levern" heißt.

Oder, wenn es nicht so ist, woher entstammt dann das Bedürfniß, Cäcilienvereine zu gründen? Waren es musikalische Abenteurer, die solche Pläne gefaßt und ausgeführt? Doch nicht! Es waren Männer, welche die Gefahr erkannten, der die traditionelle kirchlich-ehrwürdige Tonkunst entgegen zu gehen droht. Deßhalb ist der Cäcilienverein ein Grundgedanke, von dem man mit Recht sagen darf: vere dignum et justum est. Die Idee des Cäcilienvereins will allererst verhüten, daß die Kirchenmusik als Kunst, als Helferin der Liturgik nur mechanische Thätigkeit entfalte, daß sie nur produzire und herstelle, wie der Professionist erzeugt und liefert; aber Zeit und Umstände der Gegenwart sind Waffen, die sich schwingen in den Händen der Handwerker, die tödtlich verletzen und der Kunst den Sieg streitig machen.

Richten wir unsere Blicke darauf! —

Betrachten wir zum Anfange die Jugend in der Schule!

Vor Zeiten war diese Jugend anderer Art, weil sie anders gepflegt und erzogen ward. Noch vor vierzig oder dreißig Jahren hat sie gelernt, sich an jenen Liedern zu freuen, zu erwärmen, sich für sie zu begeistern, die zur kirchlichen Feier erlernt und gesungen wurden. Das war ein Theil der guten Säfte, die sich, dem Marke des jungen Bäumchens mitgetheilt, das blühende Leben mit erschließen halfen — das Leben für die Religion, den Sinn für heilige Tonkunst. Für spätere Jahre des Pfleglings thaten dann die eigentlichen Singschulen das Ihrige; sie erschlossen den empfänglichen Herzen die Schätze klassischer Kirchengesänge und was im Knaben keimte, blühte im Jüngling, reifte im Manne, und der Mann konnte mittheilen von der Frucht seines Wissens und Könnens mit vollen Händen allen Denen, welchen früher nicht die Gelegenheit geboten war, in ihrem Garten zu pflanzen. Wie ist es aber jetzt mit diesem Gartenbeete bestellt? Was geschieht denn für Kirchenmusik in den Volksschulen? Man könnte sagen: weniger als nichts! Sucht man ja hier und dort schon den Gedanken an den Kirchengesang zu ersticken und die ganze musikalische Thätigkeit prahlt sich mit der Errungenschaft eingetrillter Lieder für Turn- und Maifeste. So wächst mit dem Kinde, mit dem Jüngling bis zum Manne bezüglich der Kirchenmusik ein Indifferentismus heran, reift ein gänzlicher Pietät-Mangel — eine Thatsache, welche der Erhaltung würdiger Kirchenmusik in der Art im Wege steht, daß das herangezogene Geschlecht in den ausübenden Kirchenmusikern nur Zwangstrabanten und Verdienstfischer im reinsten Sinne des Handwerks auf die Kirchenchöre entbietet.

Wie sieht es ferner mit der musikalischen Bildung als Fach aus? Zu den Zeiten, da die Vorbilder klassischer Musik noch an den Höfen der Großen gelebt, war jenen Meistern ein Häuflein treuer und anhänglicher Schüler zugesellt, eine Anzahl von Sängern, deren Aufgabe vorzugsweise die Ausführung der Tondichtungen der Meister gewesen; Sänger, deren theoretische Bildung einen solchen Grad erreicht hatte, daß sie selber fähig zu Schöpfungen geworden, um welche sie mancher gefeierte Componist der Gegenwart beneiden dürfte. Setzen wir nur den Schritt in berühmte Bibliotheken und betrachten wir uns die Folianten mit vier Singstimmen, für deren Interpretation wir jetzt schon Musikgelehrte nöthig haben: so liegt der großartige Unterschied zwischen einst und jetzt am Tage.

Unsere Jugend möchte etwas können, aber das Erlernen schmeckt bitter. Der Drang nach

baldiger Verwerthung des wenigen Erlernten gegen klingende Zinsen, und die Begierde nach Glanz und Ruhm trocknet zu frühe den Schweiß des Schülers. Dazu tritt das harte Wort, aber ein Wort der Wahrheit, wenn wir sagen: In den fünfziger Jahren fing ein böser Geist zu spucken an in unserm Bayern und in den übrigen deutschen Landen, der auch in's Ausland, in überseeische Gegenden seine Fittige zum Fluge geschwungen; ein Geist, und darum ein böser, weil er Herz und Sinn sogar gewiegter und erfahrner Männer gefangen nahm; weil er die Jugend bestrickte und mit Eigendünkel erfüllte. Man will mit Dampfkraft ohne Genie zu einem genialen Ziele gelangen, und Jeder, dem man bei Examinirung im Systeme der Drei- und Vierklänge vielleicht auf ein musikalisches Hühnerauge tritt, dünkt sich gleichwohl nach ein paar Jahren Lehrzeit, die er als Inscribirter eines Musikinstitutes und als fleißiger Gast in Caffé-Häusern zugebracht, vollkommen reif zum unnachahmlichen besten Kapellmeister. Wie ist es möglich, daß aus einem solchen Geschlechte gute Lehrer hervorgehen? — Und was dann? Die Richtschnur des Edlen, Wahren in der Kunst geht solchen Helden verloren, sie werden und bleiben musikalische Halbwilde; benagen sie endlich noch die Kirchenmusik, finden sie sogar einmal Stellung in ihr — ohne Beruf — so ist ihnen freilich die Tonkunst der Kirche ein Schwindel; sie selbst aber treiben in ihr nur — Handwerk.

Neben der, für den großen Haufen genußsüchtigen Publikums nicht so genießbaren, neuen Richtung, geht dann ein französischer, ein leichterer Styl einher. Es erwachsen aus ihm die sogenannten Gartenconcerte mit ihren frivolen Couplets. Dazu tritt noch die Thätigkeit der Musikalienverleger, welche hauptsächlich darin besteht, daß eben größtentheils Werke unter die Presse gelangen, deren musikalischer Inhalt und Text der modernen Göttin huldigen, Tonschöpfungen, an deren Herausgabe wohl oft das Titelbild am hervorragendsten zu sein pflegt. Bei solchen Bestrebungen kann von gründlichem Studium der Tonkunst nimmer die Rede sein. Und wo soll, unter diesen Umständen, für Fortpflanzung der Kirchenmusik fruchtbares Erdreich zu finden sein? Muß da nicht in den heiligen Gesängen die Kunst verwelken und zum Handwerk herabsinken? —

Daß dadurch auch der Geschmack des Publikums von allem Besseren losgeschält liegt, ist klar. Wie soll es dann auch in der Kirchenmusik anders sein! Deßwegen halten auch die, bei denen noch ein Funken Zuneigung zu ihr gefunden wird, mit unglaublicher Zähigkeit fest an eingeschlichenen Mißbräuchen, an dem, was in den Uebergangsperioden vom älteren zum neueren Kirchengesange sich in Städten eingeschlichen, oder was durch Einführung Seitens handwerklicher Träger der Chor-Klänge sich auf dem Lande traditionell erhalten hat. Daher stammt dann eine so entschiedene Opposition, daß mancher Kirchenvorstand nicht den Muth besitzt, eingerissene Uebelstände, selbst wenn sie vom erzbischöflichen Ordinariate berührt und gerügt worden, abzustellen. Von mehreren Seiten bestürmt, gibt er nach, wenn es gilt die Fanfaren-Musik herausquicken zu lassen oder den oder jenen seit einer Reihe von Jahren aufgetischten, wenn gleich ganz unliturgischen Liedlein die Stange zu halten. Mancher Chordirigent wird förmlich gezwungen, einer bei besonderer Gelegenheit hervortretenden Geschmacksverwirrung sich unterzuordnen; will er nicht seinen Credit als tüchtiger Musiker verlieren, so muß er Folge leisten; im andern Falle gewärtigt er die Bemerkung, daß in Folge seiner Weigerung oder seiner allzustrengen Richtung — gelegentlich einer Stiftsmesse oder Bestellung Seitens der Gemeinde oder Bruderschaft — die anfallenden Opfer für die Kirche geschmälert oder ihr entzogen werden könnten. Dieses Markten und Feilschen wird den echten Vertreter des Kirchengesanges endlich unangenehm berühren, so daß er sich sagen muß: „heute durfte ich nicht Künstler, sondern mußte Handwerker sein!" — Und ist es mit dem Orgelspiel besser bestellt? durchaus nicht! Gleichwie dem nicht kunstfertigen Beschauer ein recht derb geschnitztes und mit buntem Colorit bestrichenes Heiligenbild viel besser gefällt und ihn weit eher erwärmt als eine nach den besten Kunstregeln durch Einfachheit erhaben gehaltene Statue: so gefällt dem gewöhnlichen Hörer und begeistert ihn weit eher der Organist, der einen wahren Wust von schnellfüßigen und dabei heiteren Figuren verarbeitet. Dagegen hilft nur die stete Wiederkehr des guten Beispiels und die Belehrung des Volkes, auf daß es sich wende zur Umkehr, zum Ergreifen des Besseren. Das aber ist gewiß auch kein gutes Beispiel, welches durch die eingebürgerte Vortragsweise von Choralgesängen geboten wird. Clerus, Choralisten und Volk begnügen sich mit der gewohnten Weise. Ohne davon zu reden, wie der Choral in der Kirche verunglimpft wird, brauchen wir nur auf einem Leichenacker seinen Gesängen zu lauschen. Das ist kein Gesang mehr, das ist die wirkliche Profanation der Stunde, welche den Dahingeschiedenen unter den Segnungen seiner Kirche dem geweihten Erdreiche übergibt. Die vortragenden Kirchensänger verstehen eben den Choral nicht anders, weil sie unter kirchenmusikalisch-feindlichen Doctrinen aufgewachsen sind; auch können sie ihn nicht anders wollen, indem anderweitige Berufspflichten zur Eile drängen: daher gleicht die Function — der

Arbeit als handwerksmäßige Erwerbsquelle.

Wir gelangen nun an das Ende unserer Rundschau: die materiellen Mittel. Ein großer König sagte einst: zum Kriegführen braucht man 1) Geld, 2) Geld und 3) wiederum Geld. Auch wir führen Krieg. Wir kämpfen mit den Waffen der Kunst gegen die Waffen des Handwerks. Aber so lange wir nicht aus dem kirchlich gesinnten Volke brauchbare Soldaten stellen können, sind wir der Miethlinge benötbigt, die gezwungen sind, neben der Kirchenmusik auch anderen Berufsarten zu dienen. So lange nicht die Lebensverhältnisse sich geändert, so lange nicht die herrschende Impietät verschwunden — und bis dieser Fall eingetreten, können zwei bis drei Generationen vergehen —: so lange ist der Beruf eines Chordirigenten, eines Organisten ein Pfad voller Dornen und unter den vielen Opfern, die der Vertreter des Chors zu bringen hat, ist wohl das Schwerste die Hingabe seines besseren Denkens, seiner Ueberzeugung. Wie viele sind es der Lehrjahre, die er zu durchleben hat; wie mühevoll ist das gründliche Studium der Harmonie und des Contrapunkts; welche Uebung im bezifferten Orgelbaß, im Pedalspiel, welche Kenntniß der Literatur und Musikgeschichte, der Liturgik, endlich welche Gewandtheit soll vorausgehen, bis er sich sagen darf: „nun kann ich, gestützt auf meine erworbenen Kenntnisse, auf meine Ueberzeugung, vertrauend auf meinen guten Willen — aus Lieblingsneigung den Beruf ergreifen, auf welchen ich mich von Jugend an vorbereitet.“ — Und dann? Was findet er? Etwa eine Ausschreibung: „In N. N. ist in Erledigung gekommen der Chorregenten-, Organisten- und Meßnerdienst mit Gemeindeschreiberei 2c.“ — (und dann reicht das Einkommen kaum zur Deckung der Lebensbedürfnisse). Und selbst, wenn er sich zufrieden gibt, welch' einem Personale steht er bei Annahme des Dienstes gegenüber? Mit welchen Kräften hat er zu arbeiten? Er will und kann einigen abgehausten Stimmen den spärlichen Verdienst nicht ganz und gar entziehen und so geräth er in ein Dilemma zwischen Kunst und Nächstenliebe. Die Unbildung ließe sich wohl beseitigen, insoferne man Sängerinnen und Sänger trifft, die nach hergebrachter Gewohnheit Kunstpausen componiren, da sie nicht nach Anzahl der Noten honorirt werden, denen auch textliches Verständniß mangelt, wie allenfalls aus ihren Kehlen ertönt: vere lazuas, quia respecit, anxillæ, dicent, pœnas nazi, zole devotissime, requiescat in pacem. —

In früheren Zeiten war die Stellung der Dirigenten und Organisten eine weit würdigere. Sie konnten ganz ihrem Berufe, ganz der Kunst sich weihen; sie dienten dem Altare und konnten vom Altare leben. In einer unlängst erschienenen Schrift, von einer Versammlung preußischer Organisten und Cantoren (protestantischerseits) herausgegeben, lesen wir wörtlich: . . . . „Man darf mit Recht behaupten, manchen Gemeindevorständen möchte es gleichgiltig sein, „wenn statt eines durchgebildeten Organisten ein „mechanisches Werk die Begleitung des Gemeindegesanges übernähme. So sind ferner die „in früheren Zeiten an allen größeren und an „sehr vielen kleineren Kirchen vorhandenen Sängerchöre fast gänzlich gestrichen, oder fristen, „wo sie noch bestehen, ein kümmerliches Dasein. „An dieser Thatsache ändert es nichts, wenn „sich in neuester Zeit an einigen Orten, so insbesondere auch in dem in kirchlicher Beziehung „so verrufenen Berlin aus der freiwilligen Initiative einzelner Gemeindeglieder oder Organisten „und Cantoren wieder freiwillige Sängerchöre „zum Zwecke der Mitwirkung beim öffentlichen „Gottesdienste gebildet haben. Es sind das nur „Zeichen eines wiedererwachenden religiösen Bedürfnisses; aber die Kirche sieht diesen Bestrebungen meistens theilnahmslos zu.“ —

Haben aber auch wir auf katholischem Boden nicht schon ähnliche Erfahrungen gemacht? — Und weiter bespricht jene Schrift in Hinsicht auf gewünschte Ausbreitung tieferen Verständnisses der Kirchenmusik die darin herrschende Unkenntniß in höheren Kreisen. — Bei uns aber wünschen wir, daß die erbauten Anfangsstufen fortgesetzt, daß die Zeichen des wiedererwachenden Lebens katholischer, würdiger Kirchenmusik, wie sie uns aufgerichtet stehen in vielen Klerikalseminarien, in den Cäcilienvereinen u. s. w. nicht wieder vergehen möchten.

Endlich die Behörden, die Kirchenverwaltungen, sollen aus Pietät für die heilige musica mit Mitteln nicht kargen, sie sollen vielmehr dem wackern Kämpfer mehr Unterstützung, mehr Vertrauen, Achtung und Liebe entgegenbringen. Oder was sollen wir davon sagen, wenn Verwaltungen sich sogar in Technisches der Chormusik einmischen? Wie oft ist der Dirigent in die Lage versetzt, dadurch lahm gelegt zu sein! Wie häufig auch kommt es vor, daß er, weil der Etat schmal ist, ein größeres Werk wegen unzureichender Besetzung nicht ausführen kann?

O möchten doch die Behörden ihr Ohr gnädiger zu uns neigen! Was sie thun können, thun sie ja zur Ehre der Kunst und durch die Kunst zur Ehre Gottes. Möchten sie immerhin wachen, daß auf sie nicht der Psalmvers Anwendung fände: aures habent et non audient. (Ohren hätten sie schon, aber sie mögen nicht hören.) —

Erinnern wir uns noch einmal der Jugend in der Schule, der musikalischen Fachbildung, des

allgemeinen Geschmackes und der Mittel, wie dieß Alles bestellt, erschauen wir die Wirklichkeit des Gesagten: dann müssen wir gestehen, daß das Herabsinken der Kunst zum Handwerk näher liege als wir glauben wollen.

Darum reicht es nicht aus, daß die Cäcilianer mit dem bisher Geschehenen sich begnügen; nein, es soll vielmehr in uns Allen der Eifer rege werden, nicht nur in Worten, sondern auch in Thaten zu sprechen, um freudig durch das Thor des wiederherzustellenden Tempels weihevoller Kirchenmusik einzugehen und hinzutreten zu dem Altar, auf dessen Stufen wir die Kunst dem Herrn zu Füßen legen als ein Opfer, dem hocherhabenen Schöpfer gebührend.

Wer aber zu diesem Werke ein Scherflein spenden will, muß rein sein: muß den reinen Dreiklang im Ohre und im Herzen tragen. Der reine Dreiklang, der im Ohre ertönt, ist der Sinn für reine kirchliche Musik; der reine Dreiklang, der im Herzen anschlägt, ist der wahrhaft feste Wille, die Kirchenmusik zu schützen. Wer es fassen kann, fasse es; wer es vermag, das kleinste Steinchen zum Aufbau unseres Planes einzusetzen, der scheue sich nicht vor der That und dann, wenn wir nicht nur reden, sondern auch handeln, dann können wir darüber die Worte schreiben: Vere dignum et justum est, aequum et salutare!

Sancta Cæcilia.

Eine westfälische Klostergeschichte von J. S.

(Aus dem Kath. Missionsblatt in Dülmen. 27. Jahrgang.)

I.

Im Jahre 1534 hatte zu Münster in Westfalen der Wahnsinn der Wiedertäuferei, wie die Noth des armen verblendeten Volkes einen hohen Grad erreicht. Die Truppen des Bischofs Franz von Waldeck umzingelten enger von Tag zu Tag die widerspänstige Stadt — Hunger und Seuche schritten würgend durch die grasbewachsenen Gassen, während Jan Bodelsjohn, der Schneiderkönig, mit seinen üppigen Weibern und verworfenen Trabanten im Saus und Braus die Tage und Nächte schwelgte. Aus den verwüsteten Kirchen waren Kasernen und Rüstkammern gemacht worden, und auf dem großen Domhof hielt man Abendmahl unter freiem Himmel.

Dennoch sah Jan von Leyden sehr wohl ein, daß seine Tage in Münster gezählt waren, wenn nicht bald — sehr bald Hilfe und Entsatz von außen her käme. Unter der Hand, wie auch öffentlich vor allem Volk, schickte er daher Vertraute, Apostel, Propheten und Prädikanten aus, vorgeblich, um die Welt zu belehren, im Grunde aber um Truppen und Geld für die hart bedrohte und bedrängte „Stadt Gottes" zu werben. Weßhalb die Missionen wenig oder gar keinen Erfolg hatten, läßt sich aus den uns erhaltenen zahlreichen, aber meist unklaren, zum Theil auch partheiischen Druckschriften und Urkunden jener Tage nicht mit Gewißheit nachweisen. Fanatismus, Haß gegen jede obrigkeitliche Autorität, zügelloseste Frivolität waren genug allenthalben, so daß man meinen sollte, es hätte nur eines einzigen Funkens bedurft, diesen so leicht Feuer fangenden Zündstoff in hellen Flammen auflodern zu machen — besonders in einer Zeit damals, wo selbst die Vögel auf den Bäumen und Dächern das blutige Lied der Reformation und Revolution sangen. Wie dem nun aber auch gewesen sein mag, außer einigen vereinzelten Volksaufständen zu Deventer, Amsterdam, Ahlen und andern niederländischen und westfälischen Städten geschah nichts Erhebliches im Sinne des Königs für die hart belagerte „Burg Sion", deren Katastrophe mit schnellen Schritten herannahte.

Unter den Sendlingen Bodelsjohns war auch Einer, Namens Jodolus Hermanns, der, von wenigen Vertrauten begleitet, in einer dunklen Oktobernacht die Stadt Münster heimlich durch's Sankt Mauritz-Thor verließ, um aus dem überall unzufriedenen Landvolke Mannschaften zur Befreiung aufzubieten. Hermanns, von der lodernden Begeisterung seiner Zeit und seines Wahnes erfüllt, war von hinreißender, oft erprobter Beredsamkeit. Wenn es irgend Einem gelang, den Pöbel zu bethören, so gelang es ihm.

Wirklich entsprach der Erfolg seinen und des Königs Erwartungen. Gleich in den ersten Tagen schaarten sich Haufen verkommenen Volkes um den fahrenden Prädikanten, der gewaltig redete und reichlich mit Geld versehen war.

Vorsichtiger Weise umging Hermanns die befestigten Städte Telgte und Warendorf, welche sich in den Händen des Bischofs befanden, und suchte mit seiner täglich anwachsenden Horde feldein- und auswärts Weg und Steg, wie er's fand oder wie es sich schickte. So kamen sie, ihrer über hundert, eines Abends in den letzten Tagen des Oktobers in die Nähe der alten, sagenreichen Abtei Freckenhorst, welche dem mit Knitteln, Picken, verrosteten Schwertern, Aexten und anderm Geräth wohl bewaffneten Haufen eine reiche Beute versprach. Am Fuße einer sanftansteigenden Höhe, auf der die Thürme der Abtei sich erhoben, machte Jodolus Hermanns Halt. Er wollte hier mit den Seinen die Nacht

zubringen und am andern Morgen mit Trolle Terpoorten, einem geheimen Anhänger der Wiedertaufe in dieser Gegend, über die weiter zu thuenden Schritte Rücksprache zu nehmen.

Gleich einer Zigeunerbande schlugen sie ein Lager auf und bald flackerten lustige Heerdfeuer empor, ihren rothen Schein weithin sendend durch die tiefdunkle Herbstnacht. Da erhob sich der Prädikant und sprach: „Lieben Brüder und Schwestern! Gott der Herr wird die Macht Midians in unsere Hände geben und die Feinde machen wie Spreu vor dem Windsturm. Aber laßt uns ihm die Ehre geben, laßt uns ihm danken und Lob singen; denn er allein ist Herr auf immer und ewig!"

Darauf stimmte Jodokus Hermanns mit kräftiger Stimme ein Lied an, das wunderbar die weite nächtig dunkle Haide wachrief. Alles Volk aber, Männer, Weiber und Kinder, wie sie da waren, sangen einhellig ihm nach.

Als das Lied verklungen war, lagerte sich das neue Volk Israel zu essen und zu trinken; dann standen sie auf zu spielen, wie einst ihre mystischen Väter an den Halden des rauchenden Sinai.

II.

Trolle Terpoorten versah das Amt eines Schaffners oder Hausvogts beim Kloster Freckenhorst. Er wohnte in einem der Abtei eigenbehörigen Hause, welches dicht neben der Pforte, die in den äußern Klosterhof führte, an die Ringmauern und theilweise auf dieselben gebaut war. Daher hieß es das Haus „ter Poorten", das Haus zur oder an der Pforte. Landesüblich übertrug man den Namen des Hauses bald auch auf dessen Bewohner, und so nannte das Volk den alten schlauen Schaffner fast immer nur Pitter Terpoorten, selten oder nie Peter Trolle — wie er doch eigentlich hieß. Schlau durchtrieben, jeder Verstellung mächtig und gewandt war der Pitter, das sagten alle Leute. Und die es nicht sagten, weil sie es nicht sagen durften, wußten und dachten es doch heimlich bei sich. Für Geld war ihm Alles feil, und hatte er jahrelang die Kasse des Klosters geführt wie weiland Judas die Armenbüchse des Herrn, so wich er auch da nicht aus der Bahn seines Vorgängers, als die Versuchung zu schändlichem Verrath über ihn kam. Freilich konnte es nicht fehlen, daß ein reiches wohlgerütteltes Maaß in seinen Schooß geschüttet wurde, wenn es unter seinem Zuthun an eine Theilung der Klosterschätze ging, die seit Jahrhunderten, wie er wohl wußte, unter ihm bekannten Schloß und Riegel ruhten. Und dazu lachte ihm von fern das lustige, frivole Leben der Wiedertäufer; ihm, dem der leidige Klosterzwang Zeit seines Lebens verhaßt gewesen war; ihm, den nur die Geldgierde, nur die Gewißheit überreichen, wenn auch unerlaubten Gewinnes in den beengenden Schranken zu erhalten vermocht hatte. Gewiß — Trolle Terpoorten konnte nicht widerstehen.

Am nächsten Morgen, vor Tagesanbruch, schlich er — durch Hermanns heimliche Botschaft beschickt — in's Lager der Wiedertäufer und hatte dort mit dem Prädikanten und einigen seiner Vertrautesten eine lange geheime Unterredung. Was damals unter ihnen verhandelt worden, hat man nie erfahren. Zum Theil schließen läßt es sich aus dem, was Jodokus Hermanns und seine Anhänger nach jener Unterredung vornahmen, und was ich sogleich erzählen werde. Der Aebtissin redete der treulose Vogt vor, von solchen schwärmenden Haufen sei ernstlich nichts zu besorgen. Er habe sich genau erkundigt, mit den Führern selbst geredet, u. s. w. Es seien fahrende Leute, die der Hunger aus Münster vertrieben. Reiche man ihnen etwas zur nothdürftigen Zehrung, so würden sie noch heute die Gegend verlassen. Die Prälatin ließ auf den Rath ihres Hausvogts Brod, Bier und Fleisch unter die Wiedertäufer austheilen, worauf diese wirklich alsogleich zum Aufbruch sich anschickten. Eine Stunde nachher waren sie Alle verschwunden.

Dennoch war die Aebtissin nicht ohne Sorgen. Dieser erste Haufen blieb sicher nicht der letzte, den Hunger und Noth — und wer wußte, was sonst noch — aus der Burg Zion vertrieb. Und wer stand dafür, daß Alle so ruhig abzogen wie diese? Die reichen, durch die Sage des Volks in's Unendliche vergrößerten Schätze der uralten Abtei waren ein zu verlockender Antrieb zu Raub, Plünderung und Brand bei einem blut- und beutegierigen Pöbel, der sich längst aller Zucht und Sitte ledig wußte.

Uralt und reich nannte ich die Abtei — das war sie in der That. Die durch noch vorhandene ihres hohen Alters wegen merkwürdige Urkunden unterstützte Legende führt die Stiftung des Klosters Freckenhorst auf den sächsischen Ritter Ewerwordo zurück, dessen Großeltern noch vom heiligen Bonifazius zum Christenthum bekehrt worden waren. Ewerwordo lebte zur Zeit Königs Ludwig des Deutschen. Da die Ehe mit seiner ebenso schönen als tugendsamen Gattin Gewa, trotz alles Betens, Hoffens und Harrens, kinderlos blieb, so beschloß er all sein ganzes Vermögen der Ehre Gottes und seiner Heiligen zu widmen und ein Kloster und Kirchlein auf einem Hügel zu stiften, der inmitten seiner einen großen Theil des heutigen Münsterlandes umfassenden Besitzungen lag und der ihm, wie die Sage erzählt und die Urkunden andeuten, durch wunderbare Lichterscheinungen bezeichnet worden war. So entstand das Kloster, das allen Heiligen geweiht und unter die besondere Obhut des heiligen Bonifazius gestellt wurde. Anfangs nur für zwölf Nonnen eingerichtet, wuchs die fromme Stiftung durch Ewerwordo's überreiche Dotation mächtig gefördert, bald heran und wurde eine der blühendsten Abteien im Westfalenlande. Später mehrten sich die Reichthümer des Klosters noch bedeutend durch die Wunder des heiligen Kreuzes, welches seine Heilkraft in gar mancherlei Gebrest Leibes und der Seele bewährte, ob welcher mirakulosen Heilungen denn die Dankbarkeit der Genesenen sich in vielfältigen oftmals gar köstlichen Opfergaben zeigte, welche allmälig die Truhen und Eisenschränke der Abtei füllten. So kam es, daß um die Zeit, da die Ereignisse dieser Erzählung zu geschehen anfingen, die beweglichen Güter des Klosters an Gold und Silber und edlem Gestein der liegenden Habe an Aeckern, Feld und Waldbergen mindestens gleichkam.

Kein Wunder, wenn die Aebtissin schon bei dem bloßen Gedanken an einen Besuch von Leuten zitterte, die in Münster den hohen Dom, die herrliche Lambertikirche, die Abtei unserer lieben Frau Ueberwasser in Trümmerhaufen verwandelt hatten. Eiligst sandte sie daher den Hausvogt mit dringenden Bitten an den Bischof Franz, der damals in dem benachbarten Telgte seinen Hof hielt, und bat denselben inständig, ihr sobald als irgend möglich eine Schaar Lanzknechte zum Schutz ihres bedrohten Klosters zu senden.

Franz von Waldeck, der prachtliebende, kriegslustige Kirchenfürst, belagerte seine Hauptstadt keineswegs in der Absicht, nach deren Eroberung die reine katholische Lehre wiederherzustellen, vielmehr war er notorisch, was bald nachher allgemein bekannt wurde, den Grundsätzen Luthers noch mehr geneigt, als seine Vorgänger Friedrich von Wied und Erich von Grubenhagen. Er würde bei längerm Leben und unter günstigeren Umständen gewiß nicht gezögert haben, nach Niederwerfung des wiedertäuferischen Aufruhrs, den lutherischen Protestantismus förmlich in seiner Diöcese einzuführen. Daß bei solchen Verhältnissen, bei solchen Gesinnungen des Bischofs, das Bittgesuch der Aebtissin kein allzu williges Gehör fand, ist leicht denkbar; zumal da Trolle wahrscheinlich in seinem mündlichen Berichte die Sache viel weniger dringlich vorstellte als die Aebtissin sie berichtete. Hätte aber auch Franz ein Herz für die Bedrängniß des Klosters gehabt, die seit langer Zeit unbezahlten Söldlinge wurden von Tag zu Tag schwieriger und würden sich viel eher mit den Wiedertäufern zur Plünderung der Abtei vereinigt haben, als daß sie zum Schutze der bedrängten und verrathenen Nonnen ernstlich bereit gewesen wären. Genug — die Aebtissin von Freckenhorst erhielt vom Bischof eine in allgemeinen Ausdrücken tröstende, im Grunde nichtssagende Antwort, welche schließlich darauf hinauslief — daß man nicht helfen könne.

Die Abtei Freckenhorst war, wie schon erwähnt, allen Heiligen geweiht. Besondere Kapellen und Altäre fanden sich zu Ehren des heiligen Petrus, des heiligen Bonifazius, der heiligen Thiatildis und besonders der heiligen Cäcilia, deren lebensgroße silberne Statue nur an hohen Festtagen auf einem kostbaren Seitenaltare ausgestellt wurde. Der Hauptfeiertag des Klosters war, wie sich leicht denken läßt, das auf den ersten November fallende Fest Allerheiligen. Nach einer solennen Prozession feierte man den Tag besonders durch ein Hochamt, bei welchem eine uralte italienische Messe aufgeführt wurde, deren Partitur schon seit Jahrhunderten im Kloster gar hoch in Ehren stand. Im Klosterarchiv befand sich über diese Messe folgende Nachricht.

Am Dom der heiligen Agatha zu Catania in Sizilien lebte einst ein alter, hochgelehrter Musikpater, dessen Namen leider vergessen ist. Klein und hager, fast kränklich von Ansehen, wußte er doch, einem Riesen vergleichbar, die mächtige Orgel der Klosterkirche zu bändigen, daß sie mit Sturmesgebraus die hohen Spitzbogenhallen erfüllte, oder mit leisestem Gelispel sich an den lieblichen Gesang der Chorknaben anschmiegte — je nach seinem Willen und seiner gewaltigen Kunst. Auch viele andächtige Psalmen und hocherhabene Meßgesänge komponirte der gelehrte Meister während seines langen Lebens, die seinen Ruhm trotz seines mühselig beschränkten Zustandes, bald über ganz Italien, ja weiter noch ausbreiteten. Aber wie mit der That, so war er auch im Gebet ein eifriger Verehrer der heiligen Cäcilia, der Schutzpatronin aller Kunst und Musika, und jedem Morgen- und Abendgebet fügte er gläubig vertrauend die Worte hinzu: „Sancta Cæcilia adjuva me! (stehe mir bei) —“ Auch vor dem Beginn eines neuen Werkes that er also. Und daß die heilige Cäcilia ihm half, das hat er erfahren und gewußt all sein langes, sieches Leben hindurch.

Als er nun schon sehr alt geworden war und dennoch nie ermüdete im Dienste seiner heiligen Herrin, hatte er einstmals bei Nacht einen gar wunderbaren Traum. Da kam es ihm vor, als ob ein hoher Festtag, vielleicht der höchste des ganzen Kirchenjahres gefeiert werden müßte. Die Glocken läuteten so hell und doch wieder so tief geheimnißvoll in seine Träume, wie er's im Wachen noch niemals vernommen hatte.

Eiligst machte der Meister sich auf und in die Kirche, um die gewaltige Orgel zum Beginn des Hochamts zu intoniren. Die Kirche war schon gefüllt — aus der Sacristei traten eben die festgeschmückten Priester hervor — die große Thurmuhr schlug voll — es war die höchste Zeit. Mit bebendesten Schritten eilte der Meister die Wendelstiege zum Orgelchor hinan. Aber noch war er nicht über die Hälfte der Stufen, als schon Gesang und Orgelklang über seinem Haupt erscholl. Lieblich wie von Engelzungen tönten, von Wechselchören gesungen, die Worte des Introitus hernieder: Puer natus est nobis — et filius datus est nobis. (Ein Kind ist uns geboren, ein Sohn uns gegeben.) Wie die Chöre der Hirten und der seligen Seraphim auf Bethlehems Fluren mahnte der Gesang den horchenden Meister. Wie festgebannt war er. Endlich, nach mehrmaligem Wechsel, vereinten sich beide Chöre zum gewaltig himmelanstrebenden: Et vocabitur nomen ejus magni consilii Angelus. (Und sein Name wird sein Engel des großen Rathes.) Zu nie erhörten, nie geahnten Tonweisen aber verschlangen sich die wonnesamen Klänge beim Cantate Domino canticum novum, bis sie zuletzt in einem prachtvollen, lang aushaltenden Schlußaccorde gipfelten, wie die steinlebendigen Rosenpyramiden des gothischen Klosterdoms in der Kreuzesblume des höchsten der vielzadigen Thürme.

Der Introitus war zu Ende — der Meister fand Zeit, die Treppenstufen vollends hinanzusteigen. Auf dem Orgelchor war eine große Schaar wundersam holder Jungfrauen, Palmzweige in ihren Händen, goldbeschriebene Bücher vor sich, aus denen sie so eben den Introitus gesungen hatten. Die schönste der Jungfrauen saß an der Orgel, ein Kranz von weißen Lilien säumte ihr Stirn und Schläfe. Unwillkürlich mußte der Pater an seine hohe Heilige denken. Leise vor sich hin betete er: — Sancta Cæcilia adjuva me! — Da wandte sich die Orgelspielerin und nickte freundlich lächelnd ihm zu. Aber schon begann sie zum Kyrie zu präludiren, wel-

ches dann wieder ihre himmlischen Gespielinnen aus den goldenen Notenbüchern sangen — kindlich gottergeben, leise flehend, vertrauensvoll andringend: Kyrie, Christe eleison! —

Als der Priester am Hochaltar das Gloria in einer ganz unbekannten Weise intonirte, lugte der Mönch über die steinerne Brüstung hinweg, nach dem Altar hin. Nicht der Erzbischof, nicht einer der Domherren, kein irgend sonst bekannter Priester waltete des hohen Amts. Ein fremder, uralter Patriarch, mit köstlichen Goldgewanden bekleidet, celebrirte; Leviten und Diakone, welche an die in den Fenstern des Chors gemalten Gestalten Stephanus und Laurentius erinnerten, dienten dem geheimnißvollen Prälaten. So nahm die hohe Messe ihren Verlauf. Das Credo mit dem wehklagenden Crucifixus dem himmelanjauchzenden Resurrexit, dem zuversichtlichen vitam venturi sæculi; das hochpreisende Sanctus rauschten auf Engelsfittichen vorüber. Das Heiligste der Messe war nahe. — Gesang und Orgel verstummten.

Nach vollbrachter Wandlung ertönte das stillfriedliche Benedictus, dann das Pater noster in seltsam fremder, aber mächtig an's Herz dringender Weise. So mochte es wohl einst der Herr gemeint haben, als er sprach: „So sollt ihr beten!" Aber ganz leise, in ihren zartesten Klängen, regte sich wieder die Orgel, tiefe, wolkenumschleierte Contraaltstimmen intonirten! Agnus Dei, qui tollis peccata mundi! Und der Chor flehte, erst gebeugt und gebrochen, aber bald zuversichtlich und in Gottes Namen sich erhebend: Miserere nobis! Endlich zertheilte sich das Gewölk, goldene Sterne gingen auf, und wie fernes Abendglockenläuten erklang es hoffend und sehnsuchtsvoll: Dona nobis pacem! — „Meinen Frieden geb' ich euch!" hatte einst der Herr gesprochen, als er Abschied nahm von den Seinigen: Den Frieden, Gottes ewigen Frieden sang das Lied der himmlischen Jungfrauen. Gottes Frieden — nicht wie die Welt den Frieden meinte und kannte — Gottes Frieden träufelte das Lied in das Herz des entzückten Meisters, daß es sich hob und eröffnete in Freuden wie der Duftkelch einer in Mittagsgluth verschmachteten Lilie vor dem kühlen, erlabenden Nachtthau. Und auch noch beim Erwachen fühlte der Meister diesen Gottesfrieden in seinem Herzen, in all seinem ganzen Gemüthe. . .

Alsobald aber setzte sich der fromme Pater hin und versuchte die Hochgesänge, die er vernommen, ordentlicher Weise in Noten zu bringen, damit die Wunderklänge erhalten blieben auf kommende Zeiten. Aber das ging nicht so. Innen in seiner Seele, da hörte der Meister lebendig alle jene Töne, die ihn im Traume beseligt hatten. Sobald er sie aber mit Dint' und Feder und Linien und Hädlein und krausen Notenfigürchen zu Papier bringen wollte — da war Alles vorbei. Es kamen dann Melodien heraus, schön und herrlich genug, auch um vieles fürtrefflicher als alle, welche der Meister jemals komponirt hatte: aber gegen die zarten, blumenhaften Gesänge der Jungfrauen, wie sie noch in seinem Innern vernehmlich nachklangen, kamen dem Meister die nach und nach auf den dicken Notenblättern sich gestaltenden Melodien vor, als wären sie aus gleichen Theilen Leder und Steifleinen gewoben. Nur am Schluß beim dona nobis pacem glaubte er etwas von jenem stillen, seligen Friedenshauche gerettet zu haben, der ob den Liedern des Traumes geschwebt hatte.

Die Vollendung dieser Partitur hatte die letzten Kräfte des Meisters gebrochen. In der Nacht, nachdem er das dona nobis pacem geschrieben hatte, starb er. Das war nicht zu verwundern. Wer die Himmlischen geschaut, wer ihre Lieder, und wär's auch nur in glückseligen Träumen, gehört hat, der kann nicht mehr leben auf dieser irdischen Welt. Die wunderbare Messe hat der Meister hier nicht mehr zu hören bekommen. Wohl hat sie ihm dort oben die heilige Cäcilia mit ihren Jungfrauen vorgesungen, schöner noch als einst hier im vergänglichen Traum.

Das Gerücht von der letzten großen Messe des berühmten Musikmeisters breitete sich bald überallhin aus. Etwa hundert Jahre später reiste ein musikkundiger Mönch, Bernardus von Koesfeldt, aus Westfalen nach Rom, Neapel, Sizilien, um für sein Kloster alte Musiken zu sammeln. Dieser Bruder Bernardus brachte der damaligen kunstliebenden Aebtissin die hochberühmte Messe aus den Archiven des Doms zu Catania in beglaubigter Abschrift mit und schrieb zugleich auf der Kehrseite des Titelblattes der Partitur die Geschichte der Messe nieder, wie sie ihm die Freunde am Aetna berichtet hatten, und wie ich sie hier soeben erzählte.

Diese Messe nun, nur für Sopran- und Altstimmen mit Orgel komponirt, wurde unter dem Namen Missa sanctæ Cäciliæ im Kloster zu Fredenhorst in höchsten Ehren gehalten und außer am hohen Weihnachtsfeste nur noch am Tage aller Heiligen, am Cäcilienfeste und im Amt der heiligen Osterfrühe aufgeführt. So sollte sie auch dieses Jahr die Feier des morgen einfallenden Allerheiligenfestes verherrlichen.

III.

Den Inhalt der geheimen Unterredung, welche Trolle Terpoorten vor einigen Tagen mit dem Prädikanten der Wiedertäufer gehabt, kannte — wie ich schon sagte — Niemand. Aber heut', am Allerheiligenmorgen des Jahres 1534, sollte er, wenn auch nicht seinen Worten, so doch seinem innersten Sinne nach, kundbar werden. Denn mit den andächtigen Bauersleuten, die sich nach und nach in den weiten Hallen der Klosterkirche zu Meß' und Prozession versammelten, drängte sich auch allerlei unbekanntes, trotzig oder verschmitzt aussehendes Gesindel mit ein und postirte sich mit merkwürdiger Gewandtheit an allen Altären und Seitenkapellen, wo heute die Reliquien der hier besonders verehrten Heiligen, zumeist in kostbaren Gefäßen und Schreinen ausgestellt waren: der Stab und die Handschuhe des heiligen Bonifazius, das wunderthätige Kreuz, vor allem aber die massiv silberne Bildsäule der heiligen Cäcilia. Der Fuß ihrer reich vergoldeten Lyra war hohl, und in diesem prächtigen Reliquienkästlein befand sich etwas Aschenstaub von ihren Gebeinen, welchen einst Bruder Bernardus aus den Katakomben Roms mitgebracht hatte.

Mit gierigen Blicken musterten die Strolche den zu feierlicher Schau gestellten Reichthum.

Sie schienen nur noch eines verabredeten Zeichens zu harren, um sich plündernd auf die goldene Beute zu stürzen. Die Kerle sahen ganz aus, als wären sie die Brüder und Vettern der vor ein paar Tagen — wie Trolle versichert hatte — für immer abgezogenen fanatischen Wiedertäufer. Das sah aber nur so aus, denn es war Jodokus Hermanns selbst mit all den Seinigen. Nur etwas vermummt hatten sie sich und die Gesichter geschwärzt, um nicht alsogleich erkannt zu werden. Sonst waren sie es ganz selbst, noch besser bewaffnet aber zu Mord und Brand und Raub als vor ein paar Tagen. Unter jedem der abgeschabten Talare lugte ein breites Schwert, unter jedem zerfetzten Reitermantel ein zackiger Morgenstern, eine hellpolirte Streitart hervor. Ja, an einen Beichtstuhl gelehnt, stützte ein behaglich grinsender Fuchsbart nachlässig die halbnackten Arme auf einen mächtig langen Flintenlauf.

Aengstlich rückten die Bauersleute nahe aneinander, bekreuzten sich und flüsterten leise — Gott wußte, waren's Gebete, waren's leise Verwünschungen, oder was sonst. Einige versuchten fortzuschleichen. Den Ersten gelang es — alle Folgenden fanden die Thüren von außen besetzt.

Trotz der tief herbstlichen Zeit lagerte sich bängliche, drückende Schwüle über der verrathenen Gemeinde.

Die Aebtissin, die Nonnen, schwebten in Todesängsten. Gleich auf die erste Nachricht von dem Ueberfall hatte die Prälatin nach dem Hausvogt gesandt, um mit ihm zu berathen und anzuordnen, was in so dringlichem Falle von Nöthen. Aber Trolle war nirgends zu finden. Der schlich verkleidet unter den Wiedertäufern umher und wies sie zurecht und gab Lehr' und Anweisungen allerwegen. Das hatte die geheime Unterredung zu bedeuten gehabt, daß er die Räuber bis auf heute zurückgesprochen, wo alle Schätze offen und schutzlos da vor den Augen standen, wo man nur zuzulangen brauchte, um wenigstens das Beste sogleich zu erfassen. Und zu dem Andern — zu Kisten und Kellern und Gewölben war's ja dann immer noch früh genug. Und wo etwa immer die Schlüssel fehlen sollten oder nicht gleich gefunden werden konnten — da sprengte das Krähen des rothen Hahnes die alten verrosteten Schlösser.

So trug der geschäftige Verräther Parol' und Feldgeschrei zu den einzelnen in dem weiten Klosterdom vertheilten Haufen. Und dieses sollte das Zeichen sein: Wenn der Priester den heiligen Kelch erhob, wenn die ganze Gemeinde, in stumme Andacht versunken, auf den Knieen lag, dann sollte der Fuchsbart auf den Priester am Altar Feuer geben. „Ihr geweihter Pokal muß unsre erste Beute sein!" So hatte des Prädikanten blasphemischer Witz dem verrätherischen Zuträger geantwortet. „Sollte sich einer zur Wehr setzen wollen —" „Nun dem geschieht — eben sein Recht! —" grinste der Fuchsbart.

Auf das Zureden des Probstes, eines altehrwürdigen, aber noch kräftig gesinnten Herrn beruhigte sich endlich die Aebtissin einigermaßen. Sie sah ein, es sei nichts anders übrig, als in Gottes Namen das heilige Werk zu beginnen, möge was immer daraus entstehen. Nur die sonst übliche Prozession vor dem Hochamt befahl sie einzustellen, um nicht zu sehr die Wuth der bilderstürmerischen Rotte herauszufordern. Doch das Hochamt sollte in gewohnter Feierlichkeit celebrirt werden.

„Mögen Gott und seine Heiligen uns schützen!" seufzte die Aebtissin. „Amen!" antwortete vertrauensvoll der greise Propst, indem er zur Sakristei hinabschritt, um sich mit den köstlichen Gewanden, welche die Gerkammer barg, würdig für die heilige Handlung zu schmücken.

Nun fügte es sich aber seltsam, daß die Bedrängniß der frommen Frauen noch auf eine ganz andere Weise peinlich gesteigert wurde. Vor etwa 8 Tagen nämlich war Schwester Dolorosa, die Musikmeisterin des Klosters, die allein im Stande war, die große, schwierige Cäcilienmesse zu dirigiren, ohne alle bekannte Veranlassung plötzlich erkrankt. Anfangs, das Uebel blos für ein Unwohlsein haltend, glaubte die Aebtissin, die junge, kräftige Natur der Schwester werde sich bald wieder erholen. Keinesfalls zweifelte sie daran, daß die Musikmeisterin am Festtage werde ihr Werk thun können. Aber die Krankheit nahm von Tag zu Tag zu. Am gestrigen Abend war noch ein Schimmer von Hoffnung vorhanden, Dolorosa werde am Festmorgen das Bett verlassen können. Aber jetzt eben, da das Amt beginnen sollte, kehrte die Laienschwester, die noch einmal zu der Kranken geschickt war, mit der Nachricht zur Aebtissin zurück: Schwester Dolorosa liegt im heftigsten Deliriren darnieder; nur mit Mühe vermöchten die dienenden Krankenschwestern die völlig besinnungslos Rasende zu bändigen.

Noch niemals war, seit unvordenklichen Zeiten, das Allerheiligenfest ohne die Missa sanctæ Cæciliæ begangen worden. Aber außer der Schwester Dolorosa war gegenwärtig Niemand im Musikchor des Klosters der schwierigen Partitur gewachsen — das wußte die Aebtissin gut genug. Die Stunde des Hochamts war da. Eiligst wurde also dieselbe Laienschwester auf den Orgelchor gesandt, um den dort schon versammelten Nonnen anzudeuten, nur irgend eine andere leichte und allgemein bekannte Messe aufzuführen und damit sogleich zu beginnen.

Eben wurden hierzu die Notenblätter vertheilt und die Substitutin der Schwester Dolorosa nahm Platz auf der Orgelbank, um das Präludium, so gut sie es vermochte, zu beginnen, als das Thürchen, welches vom Innern der Abtei auf den Orgelchor führte, sich öffnete und Schwester Dolorosa plötzlich völlig gesund — etwas bleich — heraustrat, die Partitur der alten italienischen Messe unterm Arm. Auf die Fragen der erstaunten Nonnen, woher sie komme — wie sie sich so schnell erholt habe — antwortete sie: „Nachher, Freundinnen — es ist eine Gnade! Aber rasch, laßt uns anfangen — es wird die höchste Zeit! —"

Hastig vertheilte sie die Stimmblätter und setzte sich dann sogleich zur Orgel – die Messe begann. Durch das zuversichtliche Wesen der Musikmeisterin kam Trost und gutes Vertrauen auch in die Herzen der anfangs zweifelhaft zagenden Nonnen. Und als nur erst die einleitenden Accorde emporstiegen, wie Licht und Mor-

genduft vom Berge Gottes, da füllte Freude und Hoffnung Aller Herzen. Aber waren das auch dieselben altbekannten Accorde, auf denen sonst diese Bittrufe, diese Lobpreisungen hinaufwallten zum Throne des Dreieinigen? Oder spielte die wunderbar Geheilte ganz andere, himmlisch erhabene Weisen — sie selbst nicht die Hymnen des alten Kapellmeisters am Aetna? Waren das die Klänge, die er einst im Traum gehört? — Schwärmerisch erregt und begeistert hätten die Nonnen laut aufjauchzen mögen in heiliger Freude. Wahrhaftig, so war niemals gesungen worden, so hatte nimmermehr die herrliche Orgel gejubelt, gefleht und geseufzt in diesen fast tausendjährigen Hallen! —

Aber auch die Gemüther des Volkes, die steinernen Herzen der Mordbrenner selbst, waren gerührt, bezwungen von der heiligen Macht der Musik. Kein Laut regte sich in den weiten Räumen — jeder Gedanke an Störung war verweht und vergessen.

Unruhig allein und wie von prickelndem Feuer gequält stand Pitter Trolle, der Verräther. Er fühlte, daß seines Bleibens hier nicht lange mehr war. Und als die dräuenden Worte des Symbolums erschollen: Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos — Und er wird wiederkommen in Herrlichkeit zu richten die Lebendigen und die Todten — da trieb ihn höllische Verzweiflung hinaus wie einst den Ahasver, den ewigen Juden. Nein, nicht wie den ewigen Juden, wie Judas, seinen Meister und Vorfahr — wie Judas trieb es den Klostervogt hinaus, daß er hinging und erhenkte sich im Klostergarten an den Zweigen eines Apfelbaumes.

Der Fuchsbart aber und Jodokus Hermanns, der Prädikant, knieten tiefgebeugt am Boden und sprachen alle die heiligen noch kurz zuvor verhöhnten Worte andachtsvoll nach. Ebenso die Uebrigen. Einige der Wildesten zwar drängten sich an die Anführer heran und flüsterten ihnen unwillig zu, endlich das Zeichen zu geben — die Wandlung sei längst vorüber.

Aber da rauschte vom Chor hernieder wundermildes Flehen. Leise, leise begann es, und wogte und wallte, wie feierliche Weihrauchwolken: Dona nobis pacem! — Und Alle — Alle schlugen an ihre Brust und flehten in Thränen: „Herr, schenke uns Frieden! —"

Das Hochamt war zu Ende. Jedermann ging friedlich von dannen. Gott hatte wunderbar sein Haus bewahrt. Es steht noch bis auf diesen Tag, während das Reich des Wiedertäuferkönigs wenige Monate nachher schon, in der Johannesnacht des Jahres 1534, in Trümmer sank.

Gleich nach geendigtem Hochamt begab sich die Aebtissin selbst in die Zelle der Schwester Dolorosa, um sich nach deren wunderbar plötzlichen Genesung näher zu erkundigen. Schwester Dolorosa war todt! — Sie hatte, wie die Krankenschwestern hoch und heilig betheuerten, ihre Zelle, ihr Bett nicht verlassen; war aber, sowie das Hochamt begonnen, wundersam ruhig geworden. Unterm Agnus Dei, als die Worte: Dona nobis pacem! von der Kirche leise herüberklangen, war sie entschlafen zum ewigen Frieden.

Heiliger Schauer ergriff die Aebtissin und alle die Nonnen, wenn sie daran dachten — wer an diesem Tage die Orgel gespielt! —

Noch vor etwa 50 Jahren befand sich ein sehr schönes altes Bild der heiligen Cäcilia in Nonnentracht, von unbekannter Künstlerhand gemalt, in der Klosterkirche zu Fredenhorst.

Den Baum, an dem sich der tückische Hausvogt erhängte, zeigte man dort noch lange nachher. Früchte hatte er nicht mehr getragen.

Jodokus Hermanns, der Prädikant aber, wohnte, seines Wahnes bekehrt und lebenslang büßend, in dem Hause Terpoorten an Pitters des Verräthers statt und waltete des Amtes als Klostervogt in Treuen noch manches Jahr. Es war ihm ergangen wie Paul, der gen Damaskus zog.

Er hat die Geschichte der wunderbaren Rettung des Klosters am Allerheiligen Tage 1534 aufgeschrieben. Einzelne Blätter seines Manuskriptes haben sich bis heute erhalten, und nach ihnen ist, mit Beihilfe anderer glaubwürdiger Traditionen, obige Geschichte von mir erzählt worden.

Die Methode Galin-Paris-Chevé.

wurde schon wiederholt in unseren Vereinsorganen vorübergehend besprochen, deren praktischer Vortheil dem Notensysteme gegenüber gerühmt und nennenswerthe Resultate mitgetheilt. Dessenungeachtet haben die meisten Gesanglehrer noch keinen klaren Begriff von der Ziffern-Tonschrift und werden daher nachfolgende kurze Darlegung nicht ohne Nutzen lesen.

Die Ziffern-Tonschrift stützt sich auf die Thatsache, daß alle unsere modernen Dur- und Moll-Tonarten dem Wesen nach nicht im mindesten verschieden sind, indem jede Durtonart von der dritten zur vierten, sowie von der 7. zur 8. Stufe einen Halbton, auf allen übrigen Stufen einen ganzen Ton hat, so daß es thatsächlich nur Eine Dur- und ebenso Eine Moll-Tonart gibt. Wenn also der Gesangschüler eine Dur-Skale vollkommen inne hat und dieselbe etwa mit den latein. Notennamen ut, re, mi, fa etc. richtig zu singen im Stande ist, so kann er von jedem beliebigen Grundtone ausgehen und die Skale aufbauen; er singt mit gleicher Sicherheit und Geläufigkeit sein ut, re, mi vom Grundtone Des aus, wie von C oder H. Sein Stimmorgan wird vom Gehöre derart beeinflußt, daß er jedesmal zwischen 3. und 4., 7. und 8. Stufe

den Halbton, auf den übrigen den ganzen Ton singt. Er merkt absolut keinen Unterschied zwischen einer Des, C- und H-Durskale, als daß erstere etwas höher klingt.*) Auf diese unbestrittene Thatsache wird in der modernen Noten-Tonschrift gar keine Rücksicht genommen, indem dieselbe für Singstimmen wie für Instrumente 12—15 verschiedene Durtonarten gebraucht, die dem größeren Theile unserer Sänger immer unverständlich bleiben, daher dieselben ihr Leben lang nie auf eigenen Füßen gehen lernen, nie zur Selbstständigkeit und Treffsicherheit gelangen, sondern auf jedes Lied „gedrillt" werden müssen. Die Zahlen-Tonschrift hingegen kennt und gebraucht nur Eine Dur- und Moll-Tonart. Der Grundton der Durskale wird immer mit 1 bezeichnet, die Sekund mit 2, die Terz mit 3 u. s. f. Die Höhe dieses 1 (des Grundtones) wird am Anfang des Stückes angegeben z. B. 1 = Es heißt: das Es des Klaviers ist als Grundton zu nehmen. Die nächst höhere Oktav bezeichnet die Methode Galin-Paris-Chevé mit einem Punkte über den Ziffern, die nächst tiefere mit einem Punkte unten. Wenn ausnahmsweise diese 3 Oktaven nicht genügen, gebraucht man doppelt punktirte Ziffern. So ergibt sich folgende Darstellung:

6 7   1 2 3 4 5 6 7   1 2 3 4 5 6 7

tiefe   mittlere

1 2 3 4 5 6 7   1 2

hohe Oktav.

Da der Grundton aller modernen Moll-Tonarten eine kleine Terz unter dem Grundtone der entsprechenden Durtonart d. i. auf der 6. Stufe derselben liegt, wird er mit 6 notirt. Die Sekund aufwärts fällt mit der 7. Stufe der entsprechenden Durtonart, die Terz mit dem Grundtone (1), die Quart mit der 2. Stufe, die Quint mit der dritten zusammen, daher sich diese Ziffernreihe für die Moll-Tonleiter ergibt 6 7 1 2 3—6. Zufällige Erhöhungen (♯) drückt man aus, indem durch die Ziffer ein Strich von links unten nach rechts oben gezogen wird; Erniederungen (b) durch einen Strich von links oben nach rechts unten. Nachfolgend einige Beispiele wie Noten in Ziffern übersetzt werden. a) Durtonarten.

*) Ganz anders liegt die Sache für den Instrumentenspieler. Der Pianist muß 12—15 Durskalen lernen und üben, weil bei jeder andere Tasten zu greifen sind; für ihn mag die moderne Notenschrift ihre volle Berechtigung haben.





Statt 12 bis 15 verschieden dargestellten Dur- und ebenso vielen Moll-Tonarten des modernen Notensystems gebraucht also die Ziffern-Tonschrift immer die Zahlen 1—7; wenn der Ziffernsänger den Klang dieser 7 Zeichen in ihren verschiedenen musikalischen Kombinationen gut inne hat, ist er mit seinen Treffübungen zu Ende.*) Aehnlich wird auch die Rhythmik (Takt) auf die möglich einfachste Weise dargestellt. Den **Ton**, der gesungen werden soll, bezeichnet man durch eine **Ziffer**, die **Verlängerung** des **Tones** durch einen **Punkt** und die **Pause** durch eine **Null**. Bezüglich der **Dauer** dieser 3 Zeichen hat man sich zu merken: 1) Jedes alleinstehende Zeichen (ohne Strich oben), sei es eine Ziffer, Null oder ein Punkt gilt eine Taktzeit (Taktstreich) z. B.

1 = F.
‖ 1 . 0 0 ‖ 0 6 6 5 ‖ 4 3 4 . | 3 . . . ‖
um secundum verbum tu - um.



2) Die unter einem Striche stehenden Zeichen machen mitsammen einen Taktstreich aus. Von Achteln kommen mithin je 2 unter einen Strich, von Triolen (ebenso im 6/8, 6/4, 6/2 Takte) je 3, von Sechzehnteln je 4; von letztern werden aber je 2 durch einen zweiten Strich zusammengruppirt.

*) Wenn in einer Komposition eine **neue Tonart** eintritt, so wird am Ende der ursprünglichen die sogenannte Wechselziffer gebraucht, die anzeigt, welche Stellung die letzte Note in der Tonart einnimmt. z. B.



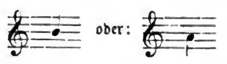
Mithin dauert jede unter einem Striche stehende Gruppe, sowie ein einzeln stehendes Zeichen genau einen Takttheil. Man hat in der Ziffernschrift immer jeden Taktstreich anschaulich vor Augen, weiß auf den ersten Blick, wo der erste, zweite, dritte Taktstreich beginnt und endet, während in der Notenschrift die Tonzeichen oft bunt durcheinander stehen und erst vom Sänger zusammengruppirt werden müssen, der bisweilen genau zusehen muß, bei welcher Note oder Pause der zweite, dritte, vierte Taktstreich beginnt. Da sich aus der klaren Gruppirung der Tonzeichen die Taktart von selbst ergibt, unterläßt man eine besondere Vorzeichnung derselben am Anfange des Stückes. Steht ‖ 5 4 3 | 1 . 3 ‖ so erkenne ich sogleich, daß 3/4 zu taktiren ist; lese ich | 1 2 | 1 2 3 4 | 5 0 | so weiß ich, daß das Lied im 2/4 Takt geschrieben ist.

Vortheile der Ziffern-Tonschrift.

Die Zahlen haben vor der Notenschrift manchen Vorzug, auch wenn man in letzterer nur Einen Schlüssel und Eine Tonart zu lernen hätte; sie sind für den Anfänger klarer und faßlicher. Der Schüler kennt die Ziffern 1—7 bereits aus dem Lese- und Rechenunterricht, während ihm die Notenschrift schon an und für sich fremd ist. Es gewährt geraume Zeit bis sich der Gesangschüler im Fünfliniensysteme zurecht findet und er gelangt gerade deßwegen erst spät — viele Sänger nie in ihrem Leben — zu einer klaren Tonanschauung, zur Selbstständigkeit, zur Fähigkeit die Tonschrift ohne Beihilfe eines Andern zu lesen. Das Auffassen des Tones benöthiget die volle Aufmerksamkeit des Schülers; sobald seine Gedanken und Vorstellungen von einer andern Sache in Anspruch genommen werden, sobald die Aufmerksamkeit sich nicht ungetheilt der innern Tonvorstellung zuwenden kann, ist ihm die Auffassung und die daraus resultirende richtige Reproduktion des zu singenden Tones unmöglich oder wenigstens sehr erschwert. Nun wird aber thatsächlich die Aufmerksamkeit des Notenschülers von seiner Tonschrift in Anspruch genommen und von der Auffassung und Vorstellung des Tones abgezogen; denn bei jeder Note muß er aufmerksam sein, auf welcher Linie, in welchem Zwischenraume dieselbe liegt, was sie bedeutet und kann sich daher nicht mit voller Aufmerksamkeit den Klang des bezeichneten Tones vorstellen. Ein praktischer Versuch würde jedem Lehrer diese Thatsache klar machen. Versuchet einmal dem Gesangschüler die Skale blos nach dem Gehöre (ohne Notenvorlage) beizubringen; laßt ihn dann die verschiedenen Stufen der Skale singen, bald g, e, c, d u. s. w. Ihr werdet sehen, wie schnell der Schüler die verschiedenen Intervalle richtig auffaßt und reproduzirt. Woher kommt das? Weil bei diesem Auswendigsingen seine Aufmerksamkeit eine ungetheilte ist; indem er nur auf die Funktion des Gehörs zu lauschen hat d. h. horcht, wie die betreffenden Stufen klingen. Schon nach wenigen Lektionen sitzen ihm die Töne der Skale so fest im Gehöre, daß er jeden derselben mit Sicherheit singt und wenn er je fehlt, sich selbst verbessert. Gebt ihm nun Noten in die Hand, erklärt ihm genau ihre Bedeutung, Lage, ihren Namen und Klang; laßt ihn dann durch einige Lektionen die Skale und verschiedene Stufen singen z. B.



Ihr werdet bemerken, wie er fast bei jedem Tone zögert und sich ohne eure Hilfe nicht wohl zurecht findet. Woher dieses? Weil jetzt seine Aufmerksamkeit auf das „Entziffern" der Tonschrift gerichtet ist und dadurch die innerliche Tonvorstellung erschwert, wenn nicht unmöglich wird. Steht z. B.



so muß der Schüler gut zusehen, daß der Kopf beim ersten Beispiele auf der dritten Linie steht, mithin h bedeutet und nicht g oder d; daß die zweite Note a ist, nicht c. Erst nach langen Uebungen wird ihm die Notenschrift so geläufig, daß er die Bedeutung jedes Zeichens ohne besondere Aufmerksamkeit — auf den ersten Blick erkennt. Gebt nun dem gleichen oder einem andern Schüler Stahl's Zifferngesangschule in die Hand und laßt ihn der Ordnung nach daraus singen, so werdet ihr erfahren, daß er an der Hand dieser Tonschrift ebenso leicht singt, als wenn er auswendig — blos dem Gehöre nach singen darf.

In dieser Tonschrift hat er nichts mehr zu „entziffern," sondern versteht sofort, welche Stufe er singen soll. Steht vor ihm 5 oder 7, so braucht er keinen Augenblick sich zu besinnen, welchen Ton dieß Zeichen bedeutet, was er zu singen hat. Seine Aufmerksamkeit kann sich ganz auf die innere Tonvorstellung konzentriren, er braucht nur daran zu denken, wie die 5 (fünfte Stufe) klingt.

Derartige Versuche hat man schon gemacht; man hat Stahl's „Singübungen und Lieder für kleine Kinder" in Noten übertragen und dann mit einer Abtheilung von Schülern diese Notenschule durchgenommen, mit einer andern Partie die Ziffern. Das Resultat war, daß die Ziffernschüler dreimal früher mit ihrem Pensum zu Ende waren. Man kann jedem Lehrer garantiren, er werde in zehn Gesangstunden nach diesen Zifferübungen seine Schüler dahin bringen, daß sie die ersten Lieder dieses Büchleins ohne alle Beihilfe des Lehrers vom Blatte singen können. Nach der Notenschrift ist ein solches Resultat aus dem oben angegebenen Grunde nicht möglich.

Die schnell erlangte Selbstständigkeit bewirkt, daß die Schüler große Freude am Gesange bekommen und zu Hause unaufgefordert ihr Ziffernheft in die Hände nehmen und sich üben, während vielen Notenschülern der Gesang nach und nach lästig wird, weil sie nach Monaten noch nie vom Flecke kommen, keine Selbstständigkeit erlangen. Treffend sagt der „Sendbote der hl. Cäcilia" Jg. I, S. 29. „Nach nichts singen die Kinder lieber und leichter als nach Ziffern … Es ist methodisch nicht richtig für eine neu zu

lehrende Sache unnöthiger Weise ein fremdartiges Gewand zu wählen. Wenn der Onkel die Pelznickelkleider anzieht, ist er nicht mehr der liebe Onkel, sondern der fürchterliche Pelznickel. Die Kinder werden mit größtem Jubel die Neuigkeit aufnehmen, daß die Zahlen (die oft so verhaßten!) auch ihre poetische Seite haben, daß man nicht bloß damit addiren, subtrahiren, multipliziren und dividiren, sondern auch jubiliren und singen kann."

Bedenken wir nun, daß der Notenschüler mit einer Tonart nicht ausreicht, sondern deren 12—15 und dazu noch ein paar Schlüssel lernen muß, so dürfte es doch jedem klar werden, daß der Zifferist mit seiner Tonschrift im Vortheile ist. Wie viele Zeit erfordert nicht schon die theoretische Auseinandersetzung dieser Tonarten! Und nach zehnmaligem Erklären verstehen es vielleicht erst die talentirtesten Schüler und wenn sie auch alle Regeln theoretisch noch so gut verstehen, macht ihnen doch die praktische Ausführung wegen der vielen Vorschriften, die sie beobachten sollen, Schwierigkeit. — Für eine und dieselbe Sache (für das gleiche Intervall, dieselbe Melodie) gibt es in der Notenschrift stets einige Darstellungen, während in der Ziffernschrift dasselbe Intervall auch stets auf dieselbe Weise notirt erscheint. Ist z. B. Grundton und Dominante zu singen, welche Tonstufe immer und überall gleich klingt — so steht in der Zahlennotation auch stets dieselbe Darstellung: 1 — 5 (1—5, 1̇ — 5̇). In der Notenschrift jedoch begegnet uns fast jedesmal ein anderes Bild dieses Intervalls nach den verschiedenen Oktaven, Schlüsseln und Tonarten.



Also in jeder Tonart zwei verschiedene Darstellungen des gleichen Intervalls gibt für zwölf Tonarten 24 Darstellungen bei Einem Schlüssel. Bei zwei Schlüsseln ergeben sich 48, bei 5 Schlüsseln 120 verschiedene Bezeichnungen. Ist das nicht mehr als Luxus? Wer wird denn schneller das obengenannte Intervall lesen und treffen lernen — der Notenschüler, der zwanzigmal ein verschiedenes Zeichen vor sich hat oder der Ziffernsänger, der immer dieselbe Darstellung 1—5 sieht? Die Antwort darauf ist doch ebenso klar, wie auf die Frage: Welches Kind lernt früher die zwei Buchstaben a und b oder die Sylbe „ab" lesen — dasjenige, welches dieselben immer in gleicher Schrift sieht oder jenes, dem man dieselben fast jedesmal in verschiedener Gestalt zeigt, bald in lateinischer, bald in griechischer, arabischer, hebräischer, syrischer . . . Schrift? Oder betrachtet nachstehende Notenreihe!



Jeder wird zugeben, daß immer dieselbe Melodie ist und doch sind die Zeichen dafür jedesmal verschieden. Wie lange muß der Sänger geübt werden, bis er die Lage der halben Stufen in allen Tonarten theoretisch und praktisch weiß und auszuführen versteht. Dem Zifferisten begegnet obige Melodie immer und überall so: 3 4 5. Wenn er sie einmal begriffen hat, so vermag er sie in jeder Höhe wiederzugeben: in C-dur, wie in Es, D, G, B-dur. —

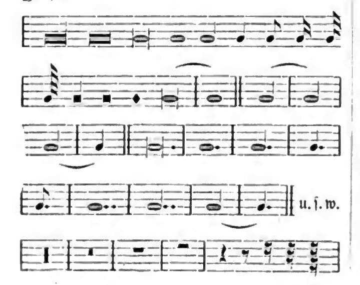
Wird das Lesen der Notentonschrift schon genügend erschwert, indem es für dieselbe Sache ein paar Dutzend verschiedene Darstellungen gibt, so muß sich die Verwirrung im Kopfe des kleinen Sängers noch steigern, da ganz verschiedene Intervalle und Melodien gleich gezeichnet (auf denselben Linien und Zwischenräumen notirt) erscheinen. z. B.



Hier ist die Lage der Notenköpfe immer dieselbe und doch bedeuten sie ganz verschiedene Inter-

valle und Melodien. Muß ein Schüler, der nicht besondere Begabung hat, bei solchen Tonzeichen, die alles Mögliche bedeuten können, nicht konfus werden? Wird er eine solche Tonschrift nicht sehr schwer erfassen und ausführen? Die Erfahrung sagt: Ja. Wer auf Kirchenchören und in Gesangvereinen sich umgesehen hat, wird mir zugeben, daß unter 100 Sängern nicht 10 selbstständige sind, die ein einfaches Gesangstück vom Blatte singen oder wenigstens für sich allein einüben könnten. Der Gesanglehrer mag mit größtem Fleiße die Bedeutung und Lage der Kreuze und Be'n erklären, die meisten Schüler bringen es doch höchstens dahin, daß sie dem Gedächtnisse nach wissen, wo das erste, zweite, dritte . . . Kreuz steht. Um in der Praxis jedesmal ohne längeres Nachdenken — wozu man beim Singen nicht Zeit hat — den halben oder ganzen Ton zu singen, wie es eben trifft, dazu gehört Talent und viele Uebung; um die Schüler zu dieser Fertigkeit zu bringen, ist großer Aufwand von Zeit und Mühe erfordert, welche nur wenige Gesanglehrer verwenden können oder wollen. Daher die Thatsache, daß weitaus die Mehrzahl der Sänger ihr Leben lang blos nach dem Gehöre singen und ihnen die Noten nur als Anhaltspunkt dienen, um die eingelernten Melodien leichter reproduziren zu können. Wenn der Gesangschüler zugleich ein Instrument spielt, gelangt er freilich viel leichter zum Verständniß der Notenschrift mit ihren verschiedenen Tonarten, weil beim Spielen die Aufmerksamkeit viel gespannter ist und der Klang der Intervalle durch Anschauung der Tasten, Klappen . . . sich schneller dem Gedächtnisse einprägt.

In Bezug auf Rhythmik kennt die Zahlenschrift Chevé's nur 4 Elemente: die Ziffer, den Punkt, die Null und den Strich über den Ziffern. Die Notenschrift hingegen hat sowohl für den zu singenden Ton und dessen Verlängerung, als auch für die Pause ein Dutzend verschiedener Zeichen.



Der Werth dieser verschiedenen Zeichen ist durchaus nicht bestimmt, sondern wechselt nach den verschiedenen Taktarten. Die Note gilt zwei Taktstreiche im $^3/_8$ Takte, einen im $^3/_4$, einen halben im $^3/_2$ Takte, ein Viertel des Taktstreiches im $^3/_1$ Takte. Aehnlich ist es mit den Pausen. Es erfordert lange Uebung bis der Gesangschüler den Werth dieser verschiedenen Zeichen und zwar im $^3/_1$, $^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$ Takte mit Sicherheit erkennt und richtig ausführt. Nach Chevé's System sind alle Taktarten des modernen Notensystems auf drei reduzirt: den $^2/_4$, $^3/_4$ und $^4/_4$ Takt. Anstatt des $^2/_1$, $^2/_2$, $^2/_4$, $^6/_2$, $^6/_4$, $^6/_8$ Taktes steht immer $^2/_4$ Takt; für $^3/_1$, $^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$, $^9/_2$, $^9/_4$, $^9/_8$ hat Chevé nur den dreitheiligen, für $^4/_1$, $^4/_2$, $^4/_4$, $^4/_8$, $^{12}/_2$, $^{12}/_4$, $^{12}/_8$ den viertheiligen Takt. — Wollte Jemand einwenden, es sei doch ein wesentlicher Unterschied zwischen den Taktarten, aus denen die Zifferisten Eine machen; z. B. der $^3/_2$ Takt werde viel breiter genommen als $^3/_8$ oder $^3/_4$ Takt, so weise ich ihn auf die Choralschrift und die alte Notation der Mensuralmusik. Im Choral gibt es immer und überall die 3 gleichen Notengattungen, obgleich der Vortrag sehr verschieden ist. Der Priester vermag doch die Präfation an hohen Festtagen (in tono solemni) viel breiter, langsamer und feierlicher zu singen, als an Ferialtagen, obgleich beidemale die gleiche Notengattung steht. Ebenso ist der Vortrag in den Kompositionen der alten Meister sehr verschieden, bald langsam, breit, bald schnell, markirt u. s. w., wenn auch immer die gleiche Notengattung, die gleiche Taktart steht. Wer Sinn und Gefühl für den richtigen Vortrag hat, findet sich mit einer Notengattung zurecht und wem dies mangelt, dem würde es auch nicht helfen, wenn ihr „Pfundnoten" schreibet so groß wie ein Scheuerthor oder wenn ihr auch 100 neue Notenzeichen anwenden wolltet, d. h. ebenso viele, als es verschiedene tempi und Vortragsarten gibt. Wenn die „Alten" mit ihren stabilen Taktarten, sogar ohne Angabe des tempo ihre Gesänge richtig wiedergeben konnten, werden es auch die Ziffernsänger vermögen, denen man gewöhnlich das tempo mit „Allegro", „Largo" . . . angibt oder gar mit Metronomzahlen fixirt. —

Das Auffassen und Verständniß der Rhythmik wird in der Chevé'schen Zahlenschrift sehr erleichtert, weil a) jeder Taktstreich gesondert erscheint und genau unterschieden werden kann, indem für jeden Strich eine Ziffer (Punkt, Null) oder eine Gruppe von Zeichen steht, die durch den oberhalb stehenden Strich verbunden sind und immer miteinander einen Taktstreich ausmachen; b) weil nur 3 Taktarten angewendet werden und statt der mannigfaltigen Noten und Pausen, die sich in Bezug auf relative Dauer

in ihrem Werthe nicht gleich bleiben, Zeichen verwendet werden, die stets den gleichen Werth haben. Während der Zifferist dieses Thema

1 = F.

‖ 5 .6 54 | 3 .2 | 5432 1 0 | 3 .2 1 2 | | 0345 6 ‖ nie mit anderen rhythmischen Zeichen dargestellt sieht, kann es dem Notensänger in nachstehenden Darstellungen begegnen:



c) Anschaulicher ist besonders die Darstellung der Synkopen in unserer Zahlenschrift.



= 5 | . 5 . 5 | . . . 5 | . . 0 0 ‖

Geißler nennt die Taktbezeichnung unseres besprochenen Systems ein Meisterstück von Einfachheit und Klarheit, dessen Prinzip auch für die Instrumental-Notenschrift in Verwendung kommen sollte.

Gegen die Ziffern-Tonschrift könnte man folgende Einwürfe erheben: 1) „Die Zahlen bedeuten nie einen bestimmten Ton, sondern klingen bald höher, bald tiefer." — Gibt es denn überhaupt einen absoluten Ton? Klingt nicht das A fast auf jeder Orgel verschieden? Ist die Stimmung der Instrumente incl. der Stimmgabeln nicht immerfort Veränderungen unterworfen? Wenn ein Sänger immer und überall sein A in jener Höhe singen wollte, wie er sich's einmal dem Gedächtnisse eingeprägt hat, käme er fast nirgends zurecht; er muß sich eben der Chorstimmung fügen. Oft sinkt ein Chor um einen Ton oder um eine Terz, und doch vermag man das Stück zu Ende zu singen, ohne sich die betreffend tiefere Tonart vorstellen zu müssen. Sehen wir uns den Choral an! Dort gibt es keinen absoluten Ton, sondern das F (fa) klingt bald wie das A auf dem Klaviere, bald wie D, E, G u. s. w. Welcher Choralist möchte behaupten, daß man den Choral schwer singe, weil das fa bald höher, bald tiefer zu nehmen sei? Die „Alten" schrieben in ihrer mehrstimmigen Vokalmusik immer in C oder (zur Vermeidung der vielen Hilfslinien) in F. Aber das C intonirten sie bald wie E, bald wie A, H, D u. s. w. So hyperklug (?) waren unsere Vorfahren nicht, daß sie fünf b vorsetzten, wenn sie das C einen halben Ton höher singen lassen wollten. Nur ist uns durch Ueberwuchern der Instrumentalmusik das Verständniß des menschlichen Organs derart abhanden gekommen, daß wir die Instrumental-Notenschrift mit ihren 12—15 Durtonarten auch für die Singstimmen vollkommen passend halten. Je mehr man aber die Vokalmusik wieder zu pflegen beginnt, desto mehr wird man auch bezüglich der Tonschrift zur Einsicht kommen und unser jetziges System als verfehlt erkennen. So setzt P. Mohr in seinen neuen Auflagen der Cäcilia, im Manuale u. s. w. alle Choralmelodien trotz moderner Notation konstant in C, mit Angabe in welcher Höhe dies C zu nehmen ist, während man bisher bei Transpositionen des Chorals in Mensuralnoten allen möglichen Tonarten begegnete. In Bezug auf Mensuralgesang wird nachgerade wieder von vielen Seiten der Schreibweise der „Alten", in der man Alles in C oder F schrieb, vor der modernen Notirung entschieden der Vorzug eingeräumt.

2) „Die Noten", könnte man ferner einwenden, „sind anschaulicher, indem sie ein Bild der Melodie bieten d. h. die höhere oder tiefere Lage der Töne versinnbilden, was von den Ziffern nicht gesagt werden kann." — Allerdings gibt die Notenschrift ein ungefähres Bild der Melodie, aber kein verläßliches, kein genau und richtig gezeichnetes. Der halbe Ton steht ebenso um eine Stufe höher oder tiefer, wie der ganze; die kleine Terz ebenso, wie die große u. s. w. In nachfolgenden Beispielen



sind Intervalle gleich weit abstehend gezeichnet und sind doch sehr verschieden.



In vorstehenden Beispielen haben wir immer das gleiche Notenbild und jedesmal eine ganz verschiedene Melodie. Wie kann sich der Sänger auf ein solches Bild verlassen? Wenn es blos darauf ankäme, irgend einen höhern oder tiefern Ton zu singen, so oft eine höhere oder tiefere Note steht, dann wäre das Notensystem unbestritten faßlich und praktisch. Allein es handelt sich um die genaueste Wiedergabe der Tonzeichen und daher kann sich der Sänger auf das beiläufige Notenbild nicht verlassen, sondern muß eben jede einzelne Note genau ins Auge fassen d. h. acht geben, ob ein Halb- oder Ganzton, kleine oder große Terz zu singen ist. Er muß sich beständig den Schlüssel und die Vorzeichnung gegenwärtig halten, bei jeder Note wissen ob auf dieselbe ein ♯ oder b trifft. So genau braucht der Zifferist seine Zahlen nicht anzusehen. —

Wie ich an mir selbst erfahren habe, übersieht ein etwas geübter Ziffernsänger mit einem Blicke ebenso viele Ziffern, wie ein Notensänger Noten. Anfangs muß man allerdings Ziffer für Ziffer lesen, wie das Kind zuerst Buchstabe für Buchstabe lesen muß, bis es nach einiger Zeit eine Sylbe und später ein mehrsylbiges Wort auf den ersten Blick zu lesen vermag. So lese ich die Melodie | 56 54 3 1 | mit einem Blicke; sie ist mir ebenso faßlich, wie die obigen Notenbeispiele. Rühmet also nur nicht zu viel die Anschaulichkeit der Notenschrift, da sie doch nur von einer Minderzahl der Sänger erfaßt wird!

Es wünscht nun vielleicht mancher Leser zu wissen, was andere Leute von der Methode denken und sagen. Diese Neugierde könnte ich vollauf befriedigen, indem mehr als 100 Zuschriften von Gesanglehrern vor mir liegen, die sich sehr lobend über die Methode und deren Erfolge aussprechen. Allein der meinem Artikel vom Redakteur des Kalenders zugemessene Raum geht zu Ende und ich muß mich bescheiden, nur einige Urtheile und Thatsachen auszuführen, die theilweise schon veröffentlicht sind und die hier ganz kurz zusammengefaßt werden können. Gen. Präs. Dr. Witt ist der Ueberzeugung, daß unserer Zifferunotation für Singstimmen die Zukunft gehöre, daß dieselbe um jeden Preis in den Volksschulen eingeführt werden müsse und daß wir, wenn dieses geschieht, einen riesenhaften Schritt vorwärts thun. Domkapellmeister G. Stehle stimmt mit Dr. Witt überein und setzt hinzu, daß für unsere Dilettanten-Sänger die Ziffernschrift das einzig Richtigste, Natürlichste, Vernünftigste und Billigste sei. Die Methode Chevé werde und müsse sich Bahn brechen. Geistl. Rath Waldmann in Orsingen, der schon seit Dezennien mit großem Erfolge für Verbreitung des Gesanges thätig und in diesen Fragen eine Autorität ersten Ranges ist, wurde vor einigen Monaten mit der Methode Chevé bekannt und schreibt nun unter andern Lobsprüchen über dieselbe: „Witt und Chevé“ sind providentiell; wirkliche, berufene Werkzeuge der Vorsehung. Der Cäcilienverein mußte ins Leben treten zur Förderung des Kirchengesanges und der Zifferngesang muß letzterm seine Zukunft gründen.“ J. Mitterer Vic. Präs. des Brix. Diöz. C. V. hat auf Vereinsversammlungen wiederholt die Methode Chevé, die er selbst praktisch versucht hat, eine „ausgezeichnete“ genannt und allen Gesanglehrern warm empfohlen. Der Redakteur des „Sendbote der hl. Cäcilia“ Pfarrer Le Maire sagt, daß die Intervalle nach Ziffern sofort begriffen werden und bleiben und daß er mit Ziffern in 6 Stunden vielleicht mehr Resultat erzielt habe, als nach Renner in einem Vierteljahre. H. Lennarz Präses des Bez. Cäc. Ver. Essen schreibt: „Ich bin nach gewissenhafter Prüfung in das Lager der Zifferisten ganz und gar übergegangen und werde dafür agitiren, wo ich nur kann.“ Vice-Präs. Kondring in Steele, der schon seit 15 Jahren auf seinen Chören die Ziffern eingeführt und in letzter Zeit mehrere Chöre dem Ziffernsysteme gewonnen hat, schreibt: „Wer sich einmal den Ziffern zuwendet, läßt sie nicht mehr fahren; kein Ziffernchor kehrt zu den Noten zurück.“ Beide Herren dirigiren Zifferchöre von mehr als 60 Sängern. Oberlehrer und Chordir. Mayerhofer in Auersthal bei Wien schrieb schon 1870, wie ein Mädchen in 30 Gesangstunden beide Hefte der Stahl'schen Singschule mit allen Kanon's und Liedern vollkommen inne hatte und in 30 weitern Gesangstunden alle Tonarten und Schlüssel des Notensystems so vollkommen erlernte, daß es alle in Lück's Sammlung enthaltenen Kompositionen alter Meister vom Blatte sang. Seitdem wurde

seine Ueberzeugung von der Vortrefflichkeit unserer Methode durch praktische Anwendung in der Schule immer mehr bestärkt. Lehrer Friedrich in Coume (Lothr.) erzählt: Bereits 2 Jahre habe ich nach der Ziffernmethode in meiner Schule gearbeitet; die Resultate sind ausgezeichnet und brauche ich Ihnen nicht erst zu sagen, daß ich Zifferist bin mit Leib und Seele. Lehrer J. Busch in Hollen (Oldenb.) berichtet, daß die meisten Schulkinder seiner Oberklasse nach etlichen Wochen im Stande waren, sich selbstständig die in Ziffern notirten Lieder einzuüben; seine Geige könne er nunmehr ruhig zu Hause lassen, indem die Kinder nach Angabe des Tones mit den Liedern leicht fertig werden. — Noch weitere Mittheilungen sind zu finden in Stahl's „Blätter" . . . II. Aufl. S. 57—61 und S. 103. — Singenbergers „Cäcilia" 1880, S. 20—22. 1879, S. 188, Nr. 3. — Fliegende Blätter von Dr. Witt 1870, S. 59. Jg. 1876, S. 1. Jg. 1878, S. 19—21, S. 81 Nr. 48, S. 96 Nr. 6. — Mus. sacra von Dr. Witt Jg. 1877, S. 58. Jg. 1878, S. 49 und 135. Jg. 1879 S. 22, 23, 58. Jg. 1880, Nr. 2. — Hahn „Tonkunst" 1878 an mehreren Stellen u. s. w.

Meine feste Ueberzeugung möchte ich zum Schlusse in folgende Punkte zusammenfassen: 1) In den Volksschulen sollte nur nach der Methode Chevé gesungen werden. Höchstens in der obersten Klasse könnte man auch noch die Noten durchnehmen. 2) Der Gesangunterricht sollte in jedem Falle mit den Ziffern beginnen, wie es die k. preußische Regierung für Mittelschulen vorgeschrieben hat. Dies ist um so nothwendiger, wenn die Schüler kein Instrument spielen. Man macht hiebei keinen Umweg, sondern gelangt viel schneller zum Ziele. 3) Es wird keinen Chorleiter gereuen, wenn er mit jenen Notensängern, die noch im Treffen sind, einen Zifferncursus von circa 20 Stunden nach Stahl's Gesangschule hält; der Erfolg ist ein handgreiflicher. — Man merke aber wohl: Beim Uebergange zu den Noten darf man den Schülern nicht die verschiedenen Tonarten, die Lage der ♯ und b erklären, sonst gibt es dieselbe Konfusion. Vielmehr lehrt man nur, wo jedesmal der Grundton liegt, etwa durch diese Regel: Wo das letzte ♯ steht, ist die 7. Stufe, beim letzten b die vierte. So findet dann der Schüler die 1. Stufe und von dieser aus singt man wie aus C-dur. Vergleich. Stahl „Blätter" . . . S. 77 und Stehle „Sängerbrevier".

Habe ich mich in diesem Aufsatze bemüht, dem verehrten Leser die Ziffernschrift Chevé's darzulegen, so darf ich ihn jetzt wohl ersuchen, seinerseits ohne Vorurtheil die Methode zu prüfen, von seinen jetzigen musikal. Kenntnissen, so weit es eben möglich ist, zu abstrahiren d. h. sich vorzustellen, als ob er noch gar keinen Musikunterricht genossen hätte und weder von Noten noch Ziffern etwas verstehe. Welche Tonschrift würde er schneller begreifen? Und wenn er auf diese Frage keine bestimmte Antwort geben kann, dann möge er einige Gesangstunden nach der Methode Chevé abhalten und die Antwort wird sich bald ergeben.

Wer einen praktischen Versuch machen oder sich näher instruiren will, dem sind folgende Werke empfohlen 1) Singschule von Fr. Stahl I. und II. Heft á 80 ₰. 2) Singübungen und Lieder für kleine Kinder von demselben á 25 ₰. 3) Blätter zur Verbreitung der Chevé'schen Gesanglehre von demselben á 1 ℳ 20 ₰. 4) Kirchengesänge in Ziffern herausgegeben von Dr. Tratter, Präfekt in Lautrach (Bayern). 34 Lieferungen á 15 ₰. Alle diese Werke sind zu haben bei Jos. Stahl Buchhändler in Arnsberg (Westfalen). 5) Cantate von P. Mohr. Zifferausgabe. á 50 ₰. Verlag von Fr. Pustet.

Schloß Dexbach, Post Lautrach (Bayern).

Dr. Tratter.

Nachschrift der Red. des C. K.

Galin Peter, geb. 1786, war zuerst Mathematik-Professor in Bordeaux und kam, vielleicht durch eine ähnliche von J. B. Rousseau ausgesprochene Idee angeregt, auf den Gedanken, statt der Noten, Schlüssel und musikal. Zeichen, Ziffer zu setzen, und so die Tonschrift zu vereinfachen. 1819 ging er nach Paris, um dort Anhänger für sein System zu gewinnen, starb aber bereits 1821.

Paris Aimé, geb. 1798, ebenfalls Mathematiker, später Jurist, bildete die Galin'sche Methode weiter aus, und widmete mit unglaublicher Energie sein ganzes Leben der Ausbreitung dieses Systems. Beinahe 40 Jahre lang bereiste er Frankreich, Belgien, Holland und die Schweiz, hielt überall zuerst mnemnotechnische (Gedächtnißübungen), dann meloplastische (Darstellung der Töne durch Ziffern) Vorträge und publizirte eine Unzahl von Broschüren Vertheidigungen, Streitschriften u. s. w.

Chevé Emil, (geb. 1804) früher Chirurg bei der französischen Marine, war mit einer Schwester von Paris verheirathet, welche ebenfalls für die Methode ihres Bruders in Wort und Schrift thätig war, und auch ihren Gemahl veranlaßte, in Paris das zu erreichen, was ihr Bruder Paris mit staunenswerthem Opfergeist auf seinen Reisen gewirkt hatte. Chevé gründete Gesangschulen in Paris, fand aber bald wegen seines injuriösen und heftigen Auftretens eine Menge von Feinden, die er mit Invectiven, Injurien, Pamphleten, Reclamen u. s. w. zu bekämpfen suchte. Es hat sich in den Jahren von 1830 bis 1850 eine wahre Fluth von Broschüren über

diesen Gegenstand ergossen, die lebhaft an die unerquicklichen Kämpfe der Monodisten im 17. Jahrh. gegen die Contrapunktiker erinnert. Der Hauptvertreter der Methode Galin-Paris-Chevé in Frankreich ist gegenwärtig Amand Chevé, Sohn des Emil, der in Paris die Zeitschrift „l'avenir musical" edirt und nach Ziffern unterrichtet.

Da in neuerer Zeit auch innerhalb des Cäc.-Ver. viele Stimmen für die Ziffernmethode in die Schranken traten, so hielt es die Red. des C. K. für ihre Pflicht, einen der eifrigsten Anhänger derselben um einen sachlich gehaltenen Artikel für den C. K. zu ersuchen und Hr. Dr. Tratter entsprach dieser Bitte in der liebenswürdigsten Weise. Durch die Aufnahme dieses Artikels scheint der Red. des C. K. mit der Ziffermethode zu sympathisiren? Nicht so ganz! Derselbe verhält sich ablehnend, besonders nachdem er vor einem Jahre nach gründlicher Umschau in dem vorhandenen Unterrichts- und Uebungsmaterial den Versuch gemacht hat, einen Theil der ihm anvertrauten Sänger in der Ziffernschrift, den andern in der Notenschrift sechs Monate lang zu unterrichten. Er machte die Erfahrung, daß die letzteren wohl nicht schneller, aber gründlicher zum Ziele kommen, als die ersteren, abgesehen von der neuen Arbeit, die Zifferisten zu Notisten zu machen. Als Gesangsübungen für die Anfänger, als secundäres Hilfs- und Unterrichtsmittel ist das Ziffernsystem sehr brauchbar und empfehlenswerth, eine „Zukunft" scheint es nicht zu haben, noch weniger aber Ersatz für die Notenschrift bieten zu können.

Director Dr. Heinroth in Göttingen sprach sich schon im Jahre 1827 (Cäcilia bei Schott in Mainz, 6. Band S. 109) gegen die „neue musikalische Ziffernschrift" aus, und im 8. Bande S. 25 sah er sich zu einer „Bitte um Waffenstillstand zwischen den Vertheidigern der Notenschrift und denen der Zifferschrift beim Gesangunterricht in Volksschulen" veranlaßt. Der Artikel enthält so viel Wahres und Richtiges, daß wir den Lesern des C. K. einen kurzen Auszug nicht vorenthalten zu dürfen glauben:

„Wenn man eine Scheere auf- und zumacht, so sieht es aus, als wollten sich die beiden Flügel gegenseitig aufreiben; es scheint aber nur so, denn sie thun sich wirklich keinen Schaden, und nur das wird vernichtet, was dazwischen geräth.

Wenn zwei Advocaten in einer Rechtssache gegen einander agiren, — wenn zwei Monarchen mit einander Krieg führen, so kommen die Clienten und die Unterthanen der kriegführenden Mächte am schlimmsten dabei weg.

Gerathen die Herren Pädagogen mit einander in Streit, so haben sie selbst weiter keinen Nachtheil davon, als daß sie sich etwa das Blut ein Bischen warm machen, den wahren Schaden leidet aber immer die liebe Jugend.

Diese hat mich denn oft recht gejammert, indem sie bald von den Anhängern der Notenschrift, bald von den Vertheidigern der Ziffernschrift beim Unterrichte gepeinigt wurde; beide wollen durch die Fortschritte der Jugend beweisen, daß ihre Methode die bessere sei. Dieser Lehrjammer und die an mich ergangene Aufforderung eines sehr bedeutenden Kunstgelehrten: die Sache noch einmal reiflich zu prüfen, hat mich veranlaßt, die Gründe für und wieder die Methode aufs neue zusammenzustellen, das Resultat dem Publico mitzutheilen und einen Friedensvorschlag zu thun.

Nachdem beide Partheien ausführlich vernommen und ihre angegebenen Gründe unpartheiisch und vorurtheilfrei gegen einander erwogen waren, hat sich das Resultat ergeben, daß beide in ihrer Art Recht haben.

Der Ziffern-Sänger sagt: Mir gibt die Zahl das Intervall bestimmt an, Du, Noten-Sänger, mußt dasselbe erst durch Linien und Zwischenräume abzählen; da hat Er Recht. — Der Noten-Sänger antwortet: dagegen kömmt mir meine Notenschrift durch Steigen und Fallen auf dem Linienplane beim Treffen der Intervalle sehr zu Hilfe, welchen Vortheil der Ziffern-Sänger entbehren muß; da hat Er auch Recht.

Der Noten-Sänger wirft dem Ziffern-Sänger vor, daß seine Eins nicht mehr als eilf verschiedene Tonhöhen habe, was nicht zu loben sei; da hat Er Recht! — Der Ziffern-Sänger entgegnet wieder: Deswegen habe ich nicht nöthig, mich mit mehr als eilf verschiedenen Tonarten quälen zu lassen; da hat Er auch Recht! —

Der Ziffern-Sänger sagt: Meine Tonzeichen braucht der Schüler nicht erst schreiben zu lernen, er hat sie schon bei einer andern Kunst schreiben gelernt; da hat Er Recht! — Allein, antwortet der Noten-Sänger, unsere Tonzeichen bestehen aus Punkten, Nullen und Strichen, diese hat ja der Schüler auch bereits machen gelernt, und liniirtes Papier ist allenthalben wohlfeil zu bekommen; da hat Er wieder Recht! —

So könnte ich noch eine Menge Sätze aufstellen, in welchen beide Theile in ihrer Art Recht haben; — allein dies würde zu weit führen, und doch zu Nichts.

Deshalb will ich nur noch den einzigen Punkt ausheben, in welchem beide Partheien einander vorwerfen, daß ihre Tonschrift für den Gesangunterricht in Bürger- und Bauernschulen höchst unzweckmäßig sei, und will dabei bemerken, daß beide Theile Recht haben; denn die Notenschrift eignet sich nicht dazu, weil sie, wenn ich mich so ausdrücken darf, von zu großem Umfange ist, — die Ziffernschrift aber eben so wenig, weil sie von zu kleinem Umfange ist. Jene steht zu vollständig, diese zu unvollständig für den beabsichtigten Zweck da.

Ihr Herren Pädagogen! mir fällt eine Fabel ein, die ich Euch doch erzählen will; vielleicht läßt sich eine Nutzanwendung herausziehen.

Es war einmal ein Mann aus Schilda, welcher auf dem Lande ein sehr großes und prächtiges Haus geerbt hatte. Er nahm sich darauf eine Frau aus Krähwinkel und gleich nach der Hochzeit führte er sie in die geerbte Wohnung. — Mann, sprach sie, das Haus ist für uns viel zu groß und so weitläufig, daß man sich darin ja verirren und verlieren kann. Was nützen uns die vielen Corridors, die Fremden- und Visiten-Zimmer? wozu brauchen wir einen Speise- und Concert-Saal? — Du hast Recht, Frau, antwortete der Mann, wir wollen lieber daneben ein kleines Haus bauen, welches für uns gerade groß genug ist. — Als die beiden Eheleute in ihrem Vorhaben übereinstimmten, wurde dasselbe sogleich ausgeführt. Alle, welche vorüber gingen, wunderten sich über das kleine Haus, einer Hütte gleich, neben dem großen Palaste, und lachten herzlich, als sie den Grund hörten, warum die kleine Hütte gebaut sei Nach einigen Jahren vermehrte sich die Familie durch mancherlei Umstände und Zufälligkeiten; so daß der Familienvater mit seiner Ehehälfte wieder in das große Haus ziehen mußte. Hatte man noch nicht gelacht, so lachte man nun laut auf, und alle riefen: Hätte doch der Narr früher lieber die Zimmer zugeschlossen, worin er sich verirrte, als ein neues Haus gebaut, wofür er Zeit, Müh und Geld vergebens verwendet hat! —

Wir Musiker haben von unsern ehrwürdigen, fleißigen und vernünftigen Vorfahren ebenfalls ein großes und dabei zweckmäßig eingerichtetes Haus geerbt, worin nicht nur ein Fürst des Gesanges, sondern auch ein Bürger und Bauer des Gesanges wohnen kann. Für den Fürsten ist es gerade recht, er wird darin wenige Bedürfnisse vermissen; für den Bürger mag es etwas zu groß sein; für den Bauer ist es gar ein Labyrinth. Sollen wir es nun, wenn ein Bürger oder Bauer darin wohnen will, sollen wir es machen, wie der Mann aus Schilda, und lieber ein kleines, elendes, lächerliches Hüttchen daneben stellen? — Ich dächte, da das Haus einmal steht, wir schlössen soviel Zimmer zu, als für den Bewohner entbehrlich sind. Unser herrliches Gebäude der Tonschrift, worin für die kleinsten Bedürfnisse gesorgt ist, kann der Bürger sowohl wie der Bauer benützen, nur müssen wir das, was ihm gerade lästig ist, verschließen.

Wohlan, meine Herren Collegen! lassen Sie uns darüber nachdenken, welche Zimmer wir in solchen Fällen verriegeln. Lassen Sie uns überlegen, was wir für den Gesangsunterricht in Stadt- und Landschulen von der Tonschrift entbehren können; wozu sollen wir ein neues, kleines Haus erbauen, über dessen Einrichtung wir noch nicht einig sind: wozu sollen wir ein neues Schriftsystem erfinden, und uns darüber zanken, ob das alte große oder das neue kleine Haus besser sei? — Auf diese Weise kann ein Friede geschlossen werden, der Segen über die liebe Jugend verbreitet."

Seit 1828 hat sich die Ziffernschrift außerordentlich vervollkommnet, aber sie ist nicht im Stande gewesen, die Notenschrift zu verdrängen oder entbehrlich zu machen. Wenn manche Gesanglehrer bei ihrem Unterricht in Notenschrift langsame und schlechte Erfolge beklagen, so scheint die Schuld an dem „zu viel" gelegen zu sein; man docirt zu viel Theorie, singt zu wenig und zerstört dadurch Freude und Lust bei Jung und Alt. Der gregorianische Choral mit seinem fa- und ut-Schlüssel auf vierlinigem System, mit seinen einfachen, nicht über die Quinte hinausreichenden, diatonischen Intervallen und der relativen, nicht absoluten und fixen Tonhöhe soll für die katholischen Kirchenchöre das erste Unterrichtsmaterial sein, er ist auch das beste! Will man mehrstimmigen Gesang erlernen, so enthalten eine Menge von Gesangschulen vorzüglichen Stoff, der durch die bisher unübertroffenen Bertalottischen Solfeggien vermehrt werden soll (siehe Vorwort zum Cäc. K.). Uebrigens stimmt die Red. des C. K. der in den drei Punkten des vorzüglichen Artikels ausgesprochenen Ueberzeugung des verehrten Hochw. Hrn. Verfassers rückhaltslos bei, und erwartet von der Pflege der Ziffernmethode neben der Notenschrift außerordentliche Vortheile für die Treffsicherheit der Sänger.

In Deutschland, wo man sich der Buchstaben c d u. s. w. bedient und für die chromatischen Töne äußerst einfache Bezeichnungen (cis, des u. s. w.) anwendet, ist das Bedürfniß nach Ziffern bei weitem nicht so groß, als in Frankreich und in jenen Ländern, welche die schwerfällige Nomenclatur la be molle statt as oder ut diése statt cis u. s. w. nicht ausrotten wollen.

Für den Choralgesang und die ältere polyphone Musik ist aber die Ziffernmethode mindestens überflüssig, wenn nicht schädlich.



„Durcheinander".

Das höchste Lob dafür, was du gedacht,
Wird dir von dem, der es vernimmt, verkündet,
Wenn er zuerst von Herzen drüber lacht,
Und später es verteufelt ernsthaft findet.

Der Priester und der Graf.

Der Graf von Poitiers, der Jägersmann,
Zieht täglich hinaus auf die Jagd,
Die Doggen trieb er drauf und dran
Und sprengt hinaus, bevor es noch tagt.
Am Sonntag selbst, mit lautem Hörnerklang
Ritt er der Kirch' vorbei, dem Dorf entlang. —
Einst, als die Glock' ertönt zum Morgengebet,
Der Priester des Orts in der Kirchthüre steht,
Und als der Graf heransprengt auf wildem Roß,
Und hinter ihm hersaus't der Jäger Troß,
Der fromme Mann mit mildem Angesicht
Also zum Grafen, dem wilden Jäger, spricht:
„Dich ladet der Herr in sein offenes Haus;
Geh' an dem Sonntag auf Waidwerk nicht aus!
Der Herr, er ruft, er ladet Dich ein,
Tritt zum Gebet in's Heiligthum ein!"



Da lacht der Graf und ruft: „Hopp, hopp!"
Und jagt vorbei im wilden Galopp,
Er letzt sich mehr am Hörnerklang,
Als an Gebet und Meß' und Orgelsang.

Doch nicht ermüdet des Priesters Geduld:
Am nächsten Sonntag steht wieder er da,
Und spricht, als den Grafen vorbeizieh'n er sah:
„Dich ruft der Herr in Gnad' und Huld,
Vergeben ist Dir von letzthin die Schuld,
Dich ladet der Herr in sein offenes Haus;
Geh' an dem Sonntag auf Waidwerk nicht aus!"
Da lacht der Graf und wirft den Kopf empor:
„Laß ab von mir, Du beschwerlicher Thor!
Mich reizt nicht Glocken- und nicht Orgelschall,
Mich reizt der Rüden Gebell und der Peitschen Knall."

Der Priester bekreuzt sich und schaut zum Himmel hinauf,
Doch gibt der fromme Mann den Grafen nicht auf;
Und wieder steht er an der Kirchenthür',
Und auf den Grafen wartet er mit Wehmuth schier.
Und das Glöcklein tönt, das die fromme Gemein'
Ruft in die Kirche zur Andacht hinein,
Zum Gotteshaus, zu der heiligen Stell'!
Da tönt's darein von Jägerhörnern hell, —
Der Graf ist's, der von wilder Lust entbrannt,
Den Wurfspieß wiegt in mächt'ger Hand,
Und als er vorbeikömmt auf bäumendem Thier,
Da ruft der Priester wieder von der Kirchenthür':
„Dich ladet der Herr in sein offenes Haus,
Geh' an dem Sonntag auf Waidwerk nicht aus:
Ich lade im Namen des Herrn Dich ein,
Du sollst an seinem Tische willkommen ihm sein." —
Der Graf jedoch lacht und trotzt ihn an:
„Laß' das nur gut sein, Du heiliger Mann!
Der Wald da draußen, das ist mein Tisch,
Mit grünem Tuch und Wildpret frisch!
So komm' Du mit mir, ich lade Dich ein,
Du sollst im Walde willkommen mir sein!"
Und spricht's und höhnt's und spornt das Roß,
Saus't fort mit seinem Jägertroß.
Der Diener Gottes seufzt und also zu sich selber spricht:
„Der Herr verläßt, die ihn verlassen, nicht,
Und kömmt der Frevler nicht zum Kirchenaufenthalt,
So sucht er selber ihn noch auf in Wüst' und Wald!"
Drauf eilt' er zum Altar, und nimmt mit frommer Hand
Das Allerheiligste von der Wand,
Und schreitet still und betend aus dem Kirchlein fort,
Und schreitet still und betend durch den Ort,
Und schreitet still und betend hin durch Au und Flur
Hinaus zum Walde nach des wilden Grafen Spur.
Und wie er immer betend schreitet und blickt empor,
Da schlägt ein heller Hilfruf an sein Ohr!
Der fromme Mann erschrickt, doch zagt er nicht,
Er schreitet vorwärts, während sein Gebet er spricht,
Und wied'rum schlägt ein jammernd Hilfgeschrei
Her aus dem tiefen Wald; und ohne Furcht und Scheu
Verdoppelt er Gebet und Schritt,
Und als er in das tiefste Dickicht tritt,
Da liegt der Graf am Boden, unbewehrt,
Zwei Mörder schwingen über ihn das Räuberschwert.
Der Graf, der windet sich und ruft mit Angstgeschrei:
„Mein Gott, mein Heiland steh' mir bei!"
Da plötzlich tritt der Priester aus dem dichten Wald:
„Im Namen des Drei-Einen, ruf' ich, Mörder Halt!"
Und streckt weit vor sich hin die heilige Monstranz,
Die wunderbar erglüht im lichten Sonnenglanz.
Und als der fromme Mann vor ihnen also stand,
Das Venerabile in hoch erhob'ner Hand,
Da faßt's die Mörder an, sie steh'n erstarrt,
Sie fühlen in der Brust des Höchsten Gegenwart,
Sie sinken in den Staub und fangen laut zu beten an
Und strecken ihre Hand zum frommen Gottesmann,
Und bieten selber sich, in tiefer Sünderreu
Der Gnade und dem Recht der frommen Clerisei.
Den Grafen aber hat es mächtig übermannt,
Er stürzt auf's Knie und küßt des Priesters Hand,
Benetzt mit Thränen sie und senkt sein Haupt zur Erd',
Doch sprechen kann er nicht, sein Herz ist zu beschwert.
Der heil'ge Mann legt ihm die Hand aufs Haupt:
„Mein Sohn, so glaube jetzt, wenn Du nicht längst geglaubt,
Der Herr, er lud Dich ein, doch Du kamst zu Ihm nicht,
So kam der Herr zu Dir und suchte Dein Gesicht
Und sieht Dich wieder an mit mildem Vaterblick,
Und spricht wie vor zu Dir: Ich lad' Dich ein, komm nun zurück,
Geh fürbaß nicht an Deines Heilands Haus,
Du schüttest fürder erst Dein Herz darinnen aus!" —
Der Priester schweigt und kehrt zurück mit mildem Angesicht,
Der Graf fehlt ferner in der Kirche nicht!

M. G. Saphir.

Die unersättlichen Musikanten.

Humoreske aus dem Leben.

Der Bauer Prahlhans in X hatte seine Felder an einen Güter-Speculanten verkauft und ihn dabei, wie er meinte, tüchtig übers Ohr gehauen, während der Speculant den Handel doch nur gemacht hatte, um einen Andern übers Ohr zu hauen, der seinerseits wiederum daran dachte, Baulustige anzuschmieren, die dumm genug wären, auf den Leim zu gehen. Der gute Prahlhans, welcher seinerzeit den Quadratmeter des Bodens mit etwa 20 bl. bezahlt hatte, erhielt eine halbe Mark dafür. Hätte er gewußt, daß der Speculant, ein bankerot gewordener Holzhändler, die Bauplätze schon zu einem Thaler per Quadratmeter verhandelte, noch ehe sie ihm gehörten, so würde er sich vielleicht aus Aerger erhängt haben. So aber beschloß er, zur Kirchweih etwas Besonderes zu thun, lud alle seine Bekannten und

Verwandten ein, ließ backen und braten und bestellte Musik für Concert und Tanz.

Es war ein auserlesenes Musikcorps, welches an einem Nachmittag den Weg nach X. einschlug. Im rothen Ochsen, wo es stets ein vortreffliches Bier gab, war der Sammelplatz, wo der Baßgeiger zuerst sich einfand. Um 4 Uhr wollte man die gemeinsame Wanderung antreten, der eifrige Musikant war jedoch schon um 2 Uhr zur Stelle, brachte sein umfangreiches Instrument in einer Ecke in Sicherheit und sah dann prüfend durch's Bierglas, welches er gegen das Licht hielt. Der Stoff fand augenscheinlich seinen Beifall, denn er verschwand nach geschehener Ocularinspection so blitzschnell im Magen des Violinkünstlers, daß die Kellnerin erstaunt das leere Glas ansah und sich erst besinnen mußte, ob sie es dem Manne auch gefüllt gebracht habe. Der wackere Musikant ließ wieder füllen und wartete bei fortgesetzten Bierexerzitien auf die Kameraden, von welchen der nächste, der Hornist, um 3 Uhr erschien. Wie viel Bier der Contrabassist indessen getrunken, das kann nur ein Musikdirektor, der Bassisten unter den Händen hat, vermuthen und annähernd angeben, der Hornist brachte schrecklichen Durst mit und suchte den Baßgeiger einzuholen. Weßhalb soll auch das Horn dem Baße nachstehen? Vielleicht weil der Baß ein wenig tiefer hinablangt und bis zum Contra-E heruntersteigt? Wenn das Horn den B-Bogen aufsetzt, dann reicht es auch bis zum Contra-B und die kleine Quint, welche der Baß mehr hat, kann ihn höchstens zu 5 oder gerechter Weise zu 4 Glas und einen Pfiff mehr berechtigen als das Horn, das jedoch mehr Athem braucht und folgerichtig auch mehr Durst haben muß als der Baß.

Baß und Horn, die beiden Träger der Harmonie, hatten sich recht hübsch hinaufgearbeitet, als die erste und zweite Clarinette erschienen, die als Träger der Melodie gleich große Durstberechtigung beanspruchten und zeigten Eine halbe Stunde später kamen 2 Geigen und die Bratsche, Instrumente, die eigentlich vernünftiger Weise gar keinen Anlaß zum Trinken geben und doch soviel als andere trinken, besonders die Bratsche, welche bloß die schlechten Taktheile feilt und dieselben oft ganz fallen läßt, um einen Schluck zu thun, der die andern aus dem Takt bringt.

Das Septett machte sich endlich auf die Beine, nachdem es über den Weg einig geworden, auf welchem die möglichste Gelegenheit zum Einkneipen gegeben war; leider gab es nur eine einzige Zwischenstation, in welcher unser Corps wie eine Karawane in einer Wüstenoase einfiel und sich zum Weitermarsche stärkte. Nach einer ausgiebigen Rast zog die Karawane weiter, voran der Bassist, dessen Baßgeige wie ein Kameel über den Zug emporragte; mit lauter Fragen kam sie endlich nach dem Hofe des Bauern Prahlhans, der bereits ihrer wartete. Die Musikanten wurden in die große Stube geführt und hier am Eingang zur Küche placirt, in welche sich der Bassist sofort auf Kundschaft begab. Die Bratsche schnüffelte in der Luft, so oft die Thüre sich öffnete und prophezeite gebackenen Karpfen nebst Schweinsbraten und Sauerkraut, auch wollte sie entschieden Pflaumenkuchen gerochen haben, welche Ahnungen von dem zurückkehrenden Baße bestätigt wurden. Dieser zog sein weitbauchiges Instrument an sich und stimmte es, worauf er sich auf der Rückseite desselben etwas zu schaffen machte. Die Uebrigen nickten sich lachend zu und stimmten gleichfalls. Die hinterlistige Bratsche wußte sich an den Tisch zu klemmen, wo die Gläser und Schüsseln standen, wurde aber von da verjagt, weil dieser vortheilhafte Platz dem Baße allgemein zuerkannt wurde.

Das Fest begann mit Kaffee und Kuchen, wovon man den Musikanten einen Teller voll, der etwa einen Fuß hoch belegt war, zum beliebigen Gebrauch hinstellte. Als die Magd, die ihn gebracht, sich entfernt hatte, ergriff der Bassist den Teller, hielt ihn seinen Kollegen hin und setzte ihn augenblicklich wieder ohne ein Krümchen auf den Tisch. Der dienstbare Geist, welcher eben in die Küche zurückkehren wollte, sah erstaunt erst auf den Teller und dann auf die Musikanten, die noch am letzten Rest des Kuchens kauten, nahm den leeren Teller weg und brachte ihn kurz darauf gefüllt wieder herein. Auch diesmal nahm ihn der Bassist vom Tisch und setzte ihn prestissimo wieder hin, leer und kahl, als ob ein Heer von gefräßigen Ratten seinen Inhalt aufgezehrt hätte, so daß die zurückkehrende Magd über einen solchen Appetit fast einen Schrei des Entsetzens ausstieß, den Teller aber nochmal gefüllt herein brachte. Sie war jedoch starr vor Schrecken, als sie ihn zwei Minuten darauf abermals geleert vorfand und ließ die Danaidenarbeit des Kuchenholens sein.

Man hatte den großen Tisch, an dem die Musikanten saßen, offenbar zum Buffet ausersehen, denn nach einiger Zeit setzte ein Knecht eine Schüssel mit etwa einem Schock gekochter Eier darauf, wozu ein anderer mit 6 großen Blut- und Leberwürsten kam. Als der Knecht nach wenigen Minuten die Schüssel abholen wollte, fand er sie leer und nur ein paar Eierschalen darin. Er betrachtete die Musikanten mit respectvollem Schauder, denn ein solcher Appetit imponirte ihm. Er stellte eine Schüssel mit aufgeschnittenem Schinken hin und ging auf kurze Zeit hinaus in der festen Meinung, daß die Musikanten dieß nicht mehr zwingen könnten. Aber, o Wunder! er fand die Speisen verschwunden und die Künstler so ruhig und eifrig weitermusicirend, daß sie offenbar Alles ungekaut verschlungen haben mußten.

„Herr, die Kerle fressen ganz entsetzlich,“ sagt er draußen zum Bauer.

„Laß sie fressen,“ sprach dieser lachend, „dann sind sie satt, wenn der Karpfen und die Enten kommen.“

Der Knecht kehrte zum Septett zurück mit der Frage: „Habt ihr noch Appetit?“

„Hunger,“ replicirte das Horn und „Durscht,“ setzte die Bratsche bei; die Clarinetten nickten.

Der Knecht riß die Augen auf und glotzte die Musikanten an, dann holte er mit grimmiger Resignation noch einen halben Schinken, eine große geräucherte Zungenwurst und ein Dutzend frische Bratwürste, die er mit höhnischem Grinsen auf den Tisch stellte.

„Sagen Sie mal, kommt hernach was Warmes?“ fragte der Baß.

„Herr Gott im Himmel, ja! wir haben 20 Enten und einen ganzen Karpfenteich in der Küche,“ rief der entrüstete Knecht.

„Dann esset nicht zu viel, daß wir noch Appetit zum Karpfen haben; Karpfen ist niemals zu verachten!“ sprach der Bassist mit wichtiger Miene und ergriff eine Bratwurst, die er prima vista verspeiste,

worauf die Uebrigen ebenfalls zulangten. Der Knecht sah kopfschüttelnd zu und ging dann hinaus, um der andern Dienerschaft mitzutheilen, daß drinnen ein ganzes Orchester von Freßkünstlern sitze, denen er aber jetzt doch den Magen geschlossen zu haben glaube. Es erfaßte ihn jedoch Entsetzen, als er nach kurzer Zeit in die Stube zurückkam und wiederum alle Teller geleert fand. Es war so ungeheuerlich, daß er plötzlich auf die Idee kam, die Musikanten müßten Alles eingesteckt haben. Er schlich um sie herum und griff verstohlen an und in ihre Rocktaschen, konnte aber nicht das Geringste entdecken. Dann machte er neugierig die Geigenkasten auf, guckte hinein, doch auch hier war keine Spur der verschwundenen Lebensmittel zu sehen.

„Die Kerle haben bei Gott Alles aufgefressen,“ murmelte er, „die möchte ich nicht in der Kost haben. Nun, dem Karpfen können sie keinen Schaden mehr thun, das ist gewiß — um Gottes willen, auch die sechs Semmelzeilen und das Brod haben sie verschlungen, das ist ja himmelschreiend!“

Die Musikanten spielten lustig fort und gaben manche gute alte Weise zum Besten.

Als die Tische gedeckt waren und der Karpfen erschien, legten sie ihre Instrumente weg und machten lange Hälse. Der Bauer, welcher von ihren Leistungen in kalter Küche unterrichtet war, kam zu ihnen und fragte:

„Habt ihr noch Appetit zu einem Stückchen Karpfen?“

„Hunger!“ riefen Baß und Horn in der Terz. „Und Durscht!“ riefen Bratsche und Geigen in Quint und Oktav, so daß der vollständige Akkord da war, auf den die beiden Clarinetten noch einmal Quint und Octav mit „viel Durscht“ setzten.

Der Bauer sah das Orchester ungläubig an, befahl aber, jedem eine Portion Karpfen hinzusetzen, und bemerkte mit Erstaunen, daß sie sich dieselbe vortrefflich schmecken ließen. Um zu prüfen, wie weit der Appetit dieser unergründlichen Tonkünstler ging und im festen Glauben, daß sie nicht im Stande wären, noch einen Bissen hinunterzubringen, ließ er vier ganze Enten auf den Tisch setzen, die sie unmöglich in die Taschen stecken konnten. Aber auch diese waren in kurzer Zeit verschwunden und nur spärliche Küchenreste davon übrig. Ein Haufen Aepfel und Nüsse verschwanden gleichfalls spurlos.

Dem Bauer und seiner Dienerschaft ward es bei solchem Appetit fast unheimlich, und da der Durst des Septetts ziemlich gleichen Schritt mit dessen Hunger hielt, so war Prahlhans froh, als Schmauß und Tanz zu Ende gingen und die Musikanten sich etwas wackelig entfernten. Besonders der Bassist schien sehr schwer geladen zu haben, denn er wankte gebeugt unter seinem Instrumente hin und her und konnte nur mit der Unterstützung seiner Kameraden vorwärts kommen. Die Clarinetten mußten den Baß an beiden Seiten mit anpacken und tragen helfen, sonst hätte der Bassist ihn nimmer von der Stelle gebracht.

Der Zug bewegte sich wie eine vom Samum überfallene Carawane nach der Stadt zurück, wo das Septett erst noch nach Musikantensitte in einer Kneipe einfiel, um einen guten Schlaftrunk zu thun. Dort lehnte der Bassist sein Instrument mit dem Gesichte an die Wand und schob im Boden desselben eine Klappe auf, die in einer Größe angebracht war, daß man bequem ein großes Brod oder einen Schinken hineinstecken konnte. Die Musikanten sahen mit Interesse zu, wie der Bassist in den Bauch der Baßgeige hinablangte und Schinken, Wurst, Eier, Enten, Kuchen, Semmeln und Brod herausholte, eine ungeheure Ladung, die allerdings den Baß so schwer gemacht, daß die Clarinetten und Geigen mittragen mußten.

Die Beute wurde auf einen Tisch ausgebreitet und gewissenhaft in acht Theile getheilt, wovon zwei der wackere Baß als Gründerbaß und Erfinder des Victualientransportreservoirs erhielt. Man war begreiflicherweise höchst zufrieden mit diesem Ueberhonorar, in Naturalien bestehend.

Das Septett mit dem Gründerbasse, dem Schrecken der Bauern in jener Gegend, erwartet eine neue Einladung zu Concert und Tanz, der Bassist aber sucht eine größere Baßgeige.

Das Ochsenmenuett.

Josef Haydn erhielt einst in Wien den Besuch eines ehrsamen, wohlgenährten Fleischers, der ihn ohne Umschweife folgendermaßen anredete:

„Von jeher, hochgeehrter Herr Kapellmeister, habe ich besonderes Wohlgefallen an Ihren Menuetten gefunden; nun bedarf ich für die nahe Hochzeit meiner Tochter eines sehr schönen und ganz neuen Menuetts, weßhalb ich mich vertrauensvoll an Ew. Gnaden wende mit dem Versprechen, Ihre Mühewaltung sehr anständig anerkennen zu wollen.“

Vater Haydn lächelte über diese originelle Huldigung, und versprach dem kunstsinnigen Fleischer, ohne einen bestimmten Preis zu fordern, das gewünschte Tonstück zu liefern. Er hielt auch Wort.

Wenige Tage darauf vernimmt der berühmte Maëstro Musik unter seinem Fenster; er horcht und glaubt, seine con amore geschriebene neue Composition zu erkennen, öffnet deshalb das Fenster und sieht einen herrlichen Ochsen mit vergoldeten Hörnern, bekränzt und von Musikern umringt. In demselben Augenblick stürmte auch schon der wackere Fleischer ins Zimmer, drückt dem Tonkünstler in schlichten, aber warmgefühlten Worten seine Freude und Dankbarkeit aus und sagt zum Schluß:

„Ich glaubte, hochverehrter Herr Kapellmeister, daß ein Fleischer Ihnen seine Dankbarkeit für ein so herrliches Menuett nicht besser bezeugen kann, als wenn er Ihnen seinen besten Ochsen verehrt.“

Vater Haydn mußte das stattliche Thier annehmen und sein trefflich gelungenes Tonstück blieb viele Jahre lang unter dem Namen des Ochsenmenuetts die Wonne tanzlustiger Männlein und Fräulein.

Das Schnarchen.

Humoristisch-musikalische Studie.

Wenige Menschen erfreuen sich eines so stillen und ruhigen Schlafes, daß man keinen Laut von ihnen zu hören bekäme. Je älter der Mensch wird, desto mehr preßt der Sorgenalp dem Schläfer Töne aus, die für den Wachenden ohrzerreißend und sinnbetäubend werden können, je nachdem er auf einer höhern oder niedern Stufe musikalischer Ausbildung steht

In einem Schlafgemach, in welchem mehrere Personen in Morpheus Armen liegen, kann sich ein musikalisches Ohr geradezu in himmlische Regionen versetzt denken, wo die Posaunen schallen. Man kann Schnarchduette, Schnarchterzette, Quartette, Quintette ꝛc. hören. Kommt zum Beispiel eine ermüdete Reisegesellschaft von etlichen 20 Personen in das Gasthaus eines Dorfes, welches nur einen Saal zum Schlafen hat, so kann man sogar ein ganzes „Schnarchorchester“ bewundern. Das Schnarchen eines jeden Menschen hat seine Eigenthümlichkeiten, d. h. jedes Schnarchen hat ein individuelles Gepräge. Der Musiker schnarcht wie ein Fagott, der Vogelliebhaber wie eine Mandelkrähe, der Raucher wie eine vollsaftige Pfeife, der Orgelbauer wie der Subbaß einer Riesenorgel.

Wie die Menschen miteinander harmoniren oder disharmoniren, so entstehen auch im Schlafe „Schnarchharmonien und Schnarchdisharmonien.“

Eine „Schnarchharmonie“ ist zum Entzücken, das kann Niemand läugnen. Der Vater gibt den Grundton an, die Tante die Terz, die Mutter die Quinte und das Kind, das schon seine Männlichkeit spürt, durch die Nase die Oktave von des Vaters Tone. Kann es in der Tonkunst einen herrlicheren „Dreiklang“ geben? Eine „Schnarchdisharmonie“ ist wohl weniger schön, aber sie hat viel Gutes. Sie verscheucht Katzenrendezvous, Mäusepromenaden, Ratteuconcerte und Flöhballete. In einem „Schnarchconcerte“ stört kein Instrument das andere. Jedes „ist „taktfest“ und „tonfest“ in seinen Intervallen.“ „Pausen“ gibt es bei keinem Instrumente, höchstens wenn sich die Baßgeige einmal umwendet. „Generalpausen“ treten nur dann ein, wenn ein plötzliches Donnerwetter die Concertisten stört. Wer zufällig in der Nacht einmal erwacht und ein „Schnarchsolo“ hört, der kann vor Entzücken nimmer einschlafen. Wird er aber doch wieder vom Schlafe übermannt, so ist ein „Vorsch'ag“, ein „Doppelschlag“ oder überhaupt eine „Schnarchfigur“ fertig.

Beschwerde über nächtliches Clavierspiel.

Schon einmal habe ich mich mündlich über ihr Clavierspielen bis tief in die Nacht hinein beschwert, aber das Ding läss't nicht nach und das verdammte Gehämmer dauert immer noch fort. Denken Sie, Gott Morpheus streut in meiner Schlafkammer die Schlummerkörner scheffelweise aus oder mein Trommelfell ist von Büffelleder? Der Teufel halte es aus, wenn Sie immer Fingerübungen und Passagen machen; solche neunhäutige vermaledeite Töne in ein ruheliebendes Ohrgewinde sind ja wahrhaft ein subtiler Mord auf das ganze Nervensystem

Ueben Sie sich deshalb bei Tag und bummeln Sie nicht während dieser Zeit so herum, das wird das Gescheidt'ste sein. Merken Sie sich dieses, Herr Clavierpauker! Wenn aber meine Mahnung nicht fruchtet und Sie Ihr Hackebrett wiederum nach Mitternacht nothzüchtigen, so komme ich nächstens mit meinem braunen Spanier hinauf und schlage im ³/₄-Takt eine Seite an, welche der Herr der Töne in den Schatten gelegt.

Nehmen Sie sich dieses ad notam, Sie tastenzertrümmernder Lißt der Fünfte, sonst spiele ich den Kalkbrenner, daß es raucht.

Gustav Nervus.

Hals-Umschlag.

Nach Prießnitz'scher Methode.

Bei allen Arten Leiden des Kehlkopfs, als: Heiserkeit, geschwollene Mandeln, Kehlkopfkatarrh, Bräune, Diphteritis, Kehlkopfkrampf, Husten ꝛc. hat sich das Prießnitz'sche Verfahren, ein nasser Umschlag. bedeckt mit wasser- und luftdichtem Stoff und über beides eine wollene Binde gelegt, ganz vortrefflich bewährt. Sogar bei langjährigen Leiden des Halses hat solches häufig die besten Erfolge gezeigt, weshalb es mit Vorliebe von allen Aerzten in Anwendung gebracht wird.

Der Patient legt Abends vor dem Schlafengehen die Binde an und selbst die ungeschickteste Hand kann das richtige Anlegen derselben nicht schlecht besorgen, weil die drei Theile in ihrem richtigen Verhältniß und auf eine besondere Art fest miteinander verbunden sind, wodurch ein absolut hermetischer Verschluß des nassen Umschlags hergestellt werden muß.

Gebrauchs-Anweisung.

Zum Gebrauche befeuchte man einen dicken Filzschwammstoff mit kaltem oder lauem Wasser und legt denselben dann so um den Hals, daß man mit dem befeuchteten Ende der Binde unter dem einen Ohr beginnt und indem man zuerst vorn am Halse herumgeht, nach und nach die ganze Binde umwickelt, jedoch so, daß sie sowohl oben wie unten am Rande das wasserdichte Stück gut deckt. Morgens beim Abnehmen des Umschlags wasche man den Hals gründlich mit kaltem Wasser und reibe die Haut mit einem rauhen Tuche, bis sie wieder warm wird. — Als Maaßstab, ob der Umschlag richtig gemacht war, dient, daß der befeuchtete Stoff nach 10—12 Stunden noch ganz feucht und beim Abnehmen dampfend sei

---

Ein Musikdirector sah zu wiederholten Malen, daß während der Proben mehrere Stühle von den Musikern unbesetzt blieben. Ihm riß die Geduld und zürnend hielt er folgende Standrede: „Von jetzt ab dulde ich nicht mehr, daß einer der Herren ohne Erlaubniß von der Probe weg bleibt: ich ersuche Sie, darum einzukommen, verstehen Sie mich, und dann werde ich es nicht erlauben.“ —

Bei Tafel Bei einem Festessen zu Ehren des Componisten Schäfer, welcher durch die vielen Cantaten, die er geschrieben hatte, den Namen Cantaten-Schäfer erhielt, brachte einer der Gäste dem Zufeiernden einen Toast, der mit den Worten schließen sollte: „Hoch lebe unser geliebter Cantaten-Schäfer! Allein das Schicksal wollte es anders; im Eifer versprach sich der Redner und rief begeistert: „Hoch lebe unser geliebter Schandthatenkäfer!“ Donernder Beifall war der Lohn. —

Was ist der Unterschied zwischen Schöpfung und Gründung? Die Schöpfung rührt von Heiden (Haydn), die Gründung von Juden her; die Gründung ist unerschöpflich, die Schöpfung unergründlich, beide haben aber das gemein, daß sie aus Nichts entstehen.

Variationen

eines Altmeisters der Zopfzeit*) über das Thema:

„Gute Lehrer sind wie des Himmels Wolken: in ihren Worten donnern sie, in ihrem Leben leuchten sie und mit ihrem Wirken schaffen sie dem Lande viele Früchte.

A bove majori dificit arare minor.

Wie der Vater also der Sohn, wie der Herr also der Underthan.

Wie der Christoph also der Tofferl, wie die Sophia also die Sofferl.

Wie der Obrist also der Reitter, wie der Leutenannt also der Gefreyter.

Wie der Acker also die Rueben, wie der Meister also die Bueben.

Wie der Jäger also die Jagd, wie die Fraw also die Magd.

Wie der Philipp also der Lippel, wie der Præceptor also der Discipel.

Wie das Haupt also die Glider, ist solches kranck, legen sich dise nider.

Falt ein grosser Stein von einem Berg, so fallen alsobald kleine mit jhm; geht ein grosses Rad loß in der Uhr, und fangt an zu lauffen, so schnurren gleich die kleine mit, heult ein alter Wolff im Buchwald, so fingen die Jungen ein gleiche Mutetten, sündiget ohne Gewissen, ohne Schamröthe, ohne Forcht ein Oberer, so werden die Undere ohne Scheuh nachfolgen. Aber wehe! durch welche Aergernuß geschicht.

Es ist kein Wunder, daß die Edl-Leuth zu Jerusalem, die Handwercker zu Jerusalem, die Soldaten zu Jerusalem, die Kauffleuth zu Jerusalem, die Schreiber zu Jerusalem, die Tagwercker zu Jerusalem, das gantze Volck zu Jerusalem hat mit heller und einhelliger Stimm auffgeschryen, crucifige, crucifige, man soll JEsum creutzigen, es ist sich aber dessen nit so starck zu verwundern, dann sie haben gesehen, daß Ihr Hochwürd: der Cayphas, Ihr Hochwürd: der Annas, Ihr Wol-Ehrwürd: die Pharisæer, Ihr Ehrwürd: die Leviten, vnd die gesambte Geistlichkeit der Synagog, nicht anderst getracht, als JEsum auß dem Weeg zu raumen, dessentwegen haben sie auch keinen Scheuh, kein Scrupel, noch Gewissen gemacht, eben solches nachzuthun.

Ist der Vatter, mit Ehren zu melden, ein Lugner, vnd im Maul ein grossers Messer tragt zum auffschneiden, als jener Baur im Magen, welcher mehr als ein Spannlanges Messer geschlickt, so aber mit einem Magnet Pflaster, ohne Schaden, gantz künstlich von jhm gezogen worden, vnd annoch in der Kayserlichen Kunst-Kammer zu Wienn gezaigt wird, so wird der Sohn auch gesparrsamb seyn in der Wahrheit, vnd in allen Reden den Lugo citiren, auch einem solchen gar leicht ein Secretum wäre zu vertrawen, dann so ers schon offenbarth, wurd es jhm, als einem Lugner, niemand glauben.

Ist der Vatter ein Spiler, dessen maistens trafficiren in trapuliren besteht, vnd da man anderstwo die Hadern vnd Lumpen zu Papier macht, jhm aber macht das Papier, verstehe die Karten, zu Lumpen vnd zerrissenen Hadern, vnd äusserste Armuth, so wird der Sohn auch beherzt in Hertz, floriren, in Grün, närrisch in Schellen, säwisch in Aichlen seyn.

Ist der Vatter ein Flucher vnd Gottslästerer, bey dem es auch mitten im Winter donnert vnd Hagelt, der wie ein grünhosender Frosch, und Lacken-Musicant mit seiner Pfundt-Goschen, vnd verdrießlichen Tenor den Himmel selbst anquackitzet, vnd also der Limmel den Himmel mit Getümmel antastet, woll ein GOtt mißfälliger Boanerges; so wird der Sohn ebenfalls in jedes Wort mit 100000. Teuffel füttern, vnd in allweg supra mentem sapramentiren.

Ist der Vatter ein Dieb vnd Partitenmacher, der weit besser die Leuth, als die Schwalben den Tobias, waißt zu besudlen, vnd folgsamb in dem 7. Tag in der Wochen das 7. Gebott, du solst nicht stehlen, 77mahl vergißt, vnd solcher Mammons-Bruder den Ablativum niemahlen decliniret, ja so wird der Sohn nit, wie ein frommer Loth die Frembde, sondern wie ein schlimmer Lottersbueb, das Fremde lehren zu sich ziehen, vnd wissen beym klaren Sonnenschein einen hinder das Liecht zu führen.

Ist die Mutter stoltz vnd hoffärtig, vnd die mehreste Zeit sich mit dem Spiegel als einem gläsernen Auffstecher beratschlaget, damit jhr Stirn sich mög schreiben von Glattau auß Schlesien, jhre Augen von Sternberg in Böhmen, jhre Wangen von Rottenburg an Neckar, ihre Leffzen von Roseneck in Preussen, jhr Halß von Lilienfeld in Oesterreich, und also das Gesicht waschen, reiben, glaten, beglen, färben, poliren, vnd verziehren, jhre maiste Arbeit; so wird die Tochter nicht weniger nach Pracht vnd Tracht dichten, und mehr acht haben auff ihr Haut, als Gedeon auff sein Schaaf Fell.

Wie ein groß Rad in der Uhr gehet, so gehen auch die kleine, wie die alte Spatzen pfeiffen, so pippen auch die junge, wie die Sonn gehet, so wendt sich auch die Sonnen-Blum, wie die obere Gestirn, also auch die vndere Geschöpff, wegen dero Influenz, wie die Eltern, also die Kinder.

Man sagt von einem Capellmeister, der hohen Alters halber gar ein schwaches vnd blödes Gesicht hatte, dessenthalben stäts seine Nasen mit einem paar Venetianischen Brillen als mit einem gläsernen Satl versehen mußte, daß er auff ein Zeit in der Kirchen vorgesungen, vnd also ein Mucken in dem Gesang-Buch, oberhalb der schwartzen Linien, gesessen, glaubte er gäntzlich, diß seye ein Musicalische Noten, wessenthalben er sein Stimm erschröcklich erhebet, vnd jämmerlich auffgeschryen, wie die Wölff, so sie den Vollmond ansingen, worauff auch alsobald die Capell-Knaben nachgehend, vnd ein so vnformbliche Music gemacht, daß den Leuthen schier das Gehör verfallen: wer war daran schuldig? der Chor-Regent, vnd Capellmaister, im Hauß seynd Vatter vnd Mutter, wann nun diese schlimm singen, so thun die Kinder desgleichen.

Nach dem letzten Abendmahl hat der HErr JEsus den Peter, den Joannes, vnd Jacobum mit sich genommen in den Garten Gethsemani, welcher fast ein Viertl Teutsche Meil abgelegen von der Statt Jerusalem, nechst dem Thal Josaphat, allwo der Bach Cedron durchrinnt, vnd derzeit die Türcken jhr Begräbniß daselbst haben, in diesem Garten hat sich der gebenedeyte Heiland ein wenig abgesöndert von den drey Apostlen, mit dem Verlaut, wie daß sein Seel betrübt seye biß in den Todt, sollen dem-

*) Abraham a St. Clara. Siehe C.-K 1878 und 1879 S. 69, sowie 1880 S. 76.

nach allda verbleiben, vnd wachen, nachdem er nun einige Zeit im Gebett zugebracht, kehrte er wider zuruck zu seinen geliebten Jüngern, vnd weil er dieselben schlaffend angetroffen, hat er alsobald dem Peter ein kleinen Verweis geben, Simon dormis? Simon schlaffst du? hast nit können ein Stund mit mir wachen?

Warumb redet der HErr allhier den Peter allein an, und leset jhm die Planeten, warumb beschuldiget er nicht auch die andere zwey? haben sie doch auch geschlaffen und wacker geschnarcht, vnd folgsamb ein gleiches Capitel, wie Petrus, verdient? darumb, darumb hat Petrus den Verweiß bekommen, weil er das Haupt war der Aposteln, und also die Ursach gewest, daß die andere auch geschlaffen, dann wie dise zwey vermerkt, daß Petrus die Augen zuschließt, daß er anfangt zu napffetzen vnd schlaffen, so gedachten sie, gehet es jhm hin, der vnser Haupt, so gehet es uns auch hin, war also deß Petri gegebene Ergernuß bey GOtt straffmässig, deßwegen hat es gehaissen, Simon dormis?

Es war einmahl ein Trompeter in einer Schlacht auch gefangen, vnd als sie jhme, gleich andern, wolten den Rest, geben, protestirt er hierüber, sprechend: man seye in allweg schuldig jhn zu perdoniren, weil er niemahlen einen hatte nidergemacht, warumb wolt vnd solt ihr dann mir den Tod anthun? O Sch. war die Antwort, ob du schon kein auß den unsrigen erlegt, so hast du doch andere durch dein Blasen zum Fechten angefrischt, vnd verhetzt gemacht, du mußt sterben

Ein gutes Exempel aber vnd aufferbäwlicher Wandl ist über alles, forderist der grossen Fürsten vnd Herren, dises ist ein Spiegl der Underthanen, dises ist ein Regel der Vasaln, dises ist ein Richtschnur deß Volks, diß ist ein Sporrn zu den Tugenden, dises ist ein Predigt dem gemeinen Mann, dises ist ein goldener Weegweiser, dieses ist ein herrliche Zeig-Uhr, diß ist ein süsser Zwang zu allen löblichen Thaten. Wie der Esau sich als ein Glaitsmann seinem lieben Bruder anerbotten, so hat sich dieser dessen höfflichst bedanckt, und seinen Bruder Esau einen Herrn gescholten: Præcedat Dominus meus, & ego paulatim sequar vestigia ejus: Mein lieber Herr, sprach er, er wole nur vorangehen, ich will jhm allgemach nachfolgen. also laßt sich verlauten ein Bauer im Dorff, ein Burger in der Statt, ein Soldat im Feld, ein Religios im Closter, ein Kind zu Hauß, ein Cavalier zu Hof, præcedat, Ihr Mäjestät voran, Ihr Gnaden Herr Prælat voran, Ihr Excellenz Herr General voran, Ihr Gestreng Herr Burgermeister voran, Ihr Vest Herr Pfleger voran, Vatter vnd Mutter voran, & ego sequar.

Wie der Pharao, diser Egyptische Monarch wahrgenommen, vnd augenscheinlich gesehen, daß sich das Meer beederseits zerthailt, vnd also den Israëlitern mit trucknen Füssen den Paß vergunt, so glaubte er, solche Wunder-Strassen sei auch für ihn vnd die Seinigen, aber Narr großkopfeter, was GOtt sein Freunden erweißt, das thut er sein Feinden nicht, Kraut für dich; wie er nun sambt seinem Volck in Mitte deß Meers war, da hat sich dasselbe wider zusammen geschlossen, vnd also Pharao darinnen müssen ein waichen Todt nemmen, welcher sonsten eines harten Kopffs ware, vnd solchergestalten vom Wasser ins ewige Fewr gerathen. Nachdem nun Moyses der Führer mit den Seinigen glücklich durchpassirt, hat er gleichwol den schuldigen Danck-Schilling wollen bezahlen, und also mit einheller Stimm ein Deo Gratias intoniret, kaum daß er dises Lied angefangen, hat jhm alsobald das gantze Volk nachgesungen, vnd damit solcher Harmoniæ der Discant nit mangle, haben so gar die kleine, vnd damahls noch unmündige Kinder überlaut mitgesungen.

Ihr Allerdurchleuchtigiste, Gnädigste, ꝛc. grosze Fürsten und Herren, Herren ꝛc. ich getrawe es mir schier nit recht zu reden, aber ein wackers vnd schönes Frawenzimmer ist hierinfalls kecker, und laßt man ehender eine solche Nachtigall singen, als eine schwartze Ambsel, dises Frawenzimmer vnd wackere Dama ist die Bethsabea; welche nicht allein den David, jhren Herrn und König mit diesen Worten angeredt: In te oculi respiciunt totius Israël, mein David, alle Augen in gantz Israel schawen auff dich, sondern sie redt noch alle grosze Fürsten vnd Herren an, in te oculi repiciunt totius Regni, totius Provinciæ, totius Comitatus, &c. alle, alle schawen auf euch.

Ein gutes Exempel jhr Geistliche, euch schreyt derenthalben Himmel vnd Erd, forderist die H. Catholische Kirchen zu. Der Tyranische Saul ergreifft einest sein scharpffe Lantzen, und vermeint dem David durch das Hertz zu tringen, hat aber verfählt, die Herren Geistliche zeigen sich zuweilen so ernsthaft auff der Cantzl, im Beichtstuel wider dieses vnd jene Laster, aber fählen gar offt, treffen das Hertz nicht, ist nur ein Wasser-Straich, ist ein Bixen nur mit Papier geladen, ist eine Blühe, und kein Frucht, seynd Wörter, vnd keine Schwerdter, ist nur ein scheinbares Rausch-Gold, aber wann sie das jenige in dem Werck selbsten zeigen, was sie durch die Lehr vortragen, das trifft das Hertz, das gewinnt das Gemüth, das lockt zur Nachfolg, das spieglet den Nechsten, das fruchtet auff Erden, das heylet die Wunden, das ziehret die Kirchen, das prediget zum besten, das erwecket den Eyffer, das trutzt den Teuffel, das erfrewt die Engel, das heiliget den Menschen, das bereicht den Himmel, das riecht und ziecht, das lehrt und mehrt, das bringt und zwingt die Menschen zur Nachfolg

Ein gutes Exempel jhr Eltern vnd Hauß-Herren! sonst setz ich euch auff einen alten Esel, da könt jhr hinreitten, wohin jhr wolt, diser war ein gemeiner Statt-Esel zu Athen, also schreibet Elianus de animal. lib. 6 cap. 48. weil er aber sehr alt vnd abgematt also war er befreyt, vnd privilegiret vor aller Arbeit; nun hat es sich begeben, als die Herren Athenienser zur selben Zeit ein sehr stattlichen Tempel für die Vestalen in Gebaw hatten, vnd hierzu sehr viel Esel vnd Maulthier die Stain müßten beytragen, daß besagte alte Lang-Ohr von freyen Stucken, vnd vor sich selbst, ohne Antrib eines einigen Menschen, ob schon unbeladen, den jungen Eseln stäts vorgangen, vnd gleichsamb jhnen ein gutes Exempel geben zur Arbeit, welches dem löblichen Magistrat zu Athen dergestalten wollgefallen, vnd sie dahin veranlaßt, daß sie durch offentlichen Trompeten-Schall haben in der gantzen Statt lassen außblasen, man solle gedachten Esel allenthalben unbeleydiget, frey vnd loß lassen gehen, vnd von dem gemeinen Magazin, jhme als einem wolmeritirten Esel, gebührige und genugsame Underhalt beygeschafft werden, auch wo und wie selbiger etwann bei begebender Gelegenheit an einem oder andern Orth möchte über Hew oder Habern gerathen, solle

bei starcker Straff auff keine Weiß ihme diß geweigert, sondern vilmehr allerseits jhme, als ein Freytafel, gestattet werden. Datum Athen durch gesambten Rathschluß.

Wie ist es euch umbs Hertz ihr Eltern, Hauß-Herren, Obrigkeit? hat ein vernunfftloser alter Esel darvor gehalten, es gezimme in allweg jhme, daß es andern jungen Araadischen Bürschlen mit einem guten Exempel vorgehe, wie vil mehr soll vnd thut es euch obliegen, daß ihr ewren Kindern, ewren Hauß-Genossen, ewren Undergebenen mit einem aufferbäwlichen Wandel sollet vorleuchten, dann ein gutes Exempel bey euch, von euch, an euch, auß euch, kan so vil außwürken, als die Ruthen Moysis vnd Aaron, wormit so grosse Wunderdinge geschehen.

Wer bist du, fragten einmahl die hoch-ansehnliche Priester und Leviten Joannem in der Wüsten, dein Wandl hat etwas frembdes vnd ungewöhnliches an sich, dein Heiligkeit kan auch zwischen den Bergen sich nicht verbergen, Felsen und Stainklüppen geben dich für ein Edlgestain auß, vnsere Burger verlassen die Statt, die Bauren lauffen von ihren Hütten, vnd eylen alle zu dir in die Wüsten, also möchten vnsere Edl-Leuth, forderist grosse Fürsten vnd Herren, gern eine glaubwürdige Nachricht einnemmen, wer du seyest, dann sie deß starcken Vorhabens seynd, dein Person besser zu respectiren, tu quis es? bist du der wahre, vnd vns längst verheissene Messias? ich bins nicht; bist du Elias? auch nicht; bist du ein Prophet, wohl nicht, mein di gratia, wir bitten dich höflichst, damit wir denen, die vns daher gesandt, mögen ein Contento geben, sag an, wer bist du? Ego vox, ich bin ein Stimm, sagt dieser wunderthätige Buß-Prediger, ein Stimm? Joannes war ja ein Sohn *Zachariæ*? gebohren in Judæa? was dann, ein Mensch? glaub wohl, von Haut vnd Bein? frag ein weil, wie kan er dann ein Stimm seyn? geht jhr nach Hauß, meine Herren Priester, vnd sein bald, zwar jhr seyt nicht weit her, vnd sagt fein zu Jerusalem vnd anderwerts, daß Joannes die lautere Stimm seye, dann alles an jhm prediget, seine mit Thränen stets quellende, vnd gen Himmel erhobene Augen seynd ein Stimm, welche predigt die Andacht, sein magers vnd entfärbtes Angesicht ist ein Stimm, welche prediget die Ehrbarkeit, seine harte vnd bereits verpomerte Knye-Scheiben seynd ein Stimm, welche prediget das Gebett, seine blosse Füß seynd ein Stimm, welche prediget die Armuth, seine rauhe Camel-Haut ist ein Stimm welche prediget die Verachtung aller Wollüsten, sein gantzer Wandl ist ein Stimm, welche prediget die Pœnitenz vnd Buß.

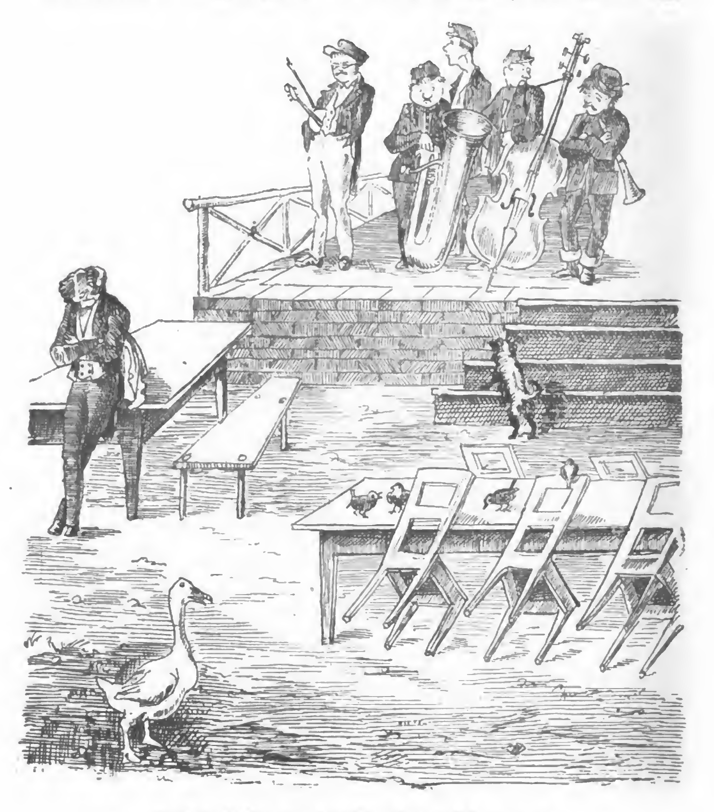
Auff solche Gattung müssen alle Vorsteher, absonderlich die Eltern beschaffen seyn, daß all dero gantzer Wandl, Thun vnd Lassen ein Stimm ist, welche zur Tugend anfrischet, wann sie solchergestalten werden Vocales seyn, ist kein Zweiffel, daß nit die Kinder werden Consonantes abgeben. Es muß ein Vatter nitt allein mit Worten seine Kinder zu gehöriger Zucht vnd Andacht anleiten, sondern wohl in acht nemmen, daß sein gantzes Leben mit der Lehr übereinsstimmne, auff daß er also ein lautere Stimm seye, die den Kindern prediget.

Von Adamher ist keiner besser als der andere, dann wir alle ins gesambt von Laim zusammen gepapt, vnd schreiben vns alle von einem Stammen-Hauß, Mutter halber seynd wir ins gemein verbrüdert vnd verschwestert, vnd küß ich den Tag etlichmahl mein Mutter die Erden: Vatter halber seynd auch grosse Monarchen meine Brüder, dann alle thun betten: Vater vnser der du bist im Himmel, dahero zwissen, daß die höchste Stammen von geringen Stauden auffgewachsen, vnd der grosse Donawstrohm von einem schlechten Ursprung; grosse Potentaten, wann sie den ersten jhres Hauß wollen suchen, so wird sich ein gemeiner Mensch anmelden, vnd seynd von Hacken und Pflueg die Scepter kommen. Als Adam ackerte, vnd Eva spann, wer war dann damahlen ein Edlmann? niemand, sondern derselbige, welcher herrliche Tugenden, und vor andern heroische Thaten erwisen hat, ist adelich genennt worden, woraus dann Sonnenklar erhellet, daß die Tugenden einen adlen. Wessenthalben der Kayser Maximilanus einen schlechten Menschen nidrigen Herkommens, vnd seines Handwercks ein Lederer, doch aber bey gute Mittel, gar schön geantwortet, als solcher verlangt ein Edelmann zu werden, ditare te possum, nobilitare non, nisi te propria virtus nobilitet: Reich, sagt der Kayser, kan ich dich wol machen mein Kerl, aber adelich nicht, dafern dich deine eygne Tugenden nicht adlen. Carolus der Fünffte Römische Kayser, diser Welt-berühmte Monarch, diser Oesterreichische Hercules, diser Teutsche Hanibal, dieser Christliche Alexander pflegte zum öfftern seinen Cavaliren, die sich von gutem Geblüt berühmet, zu sagen, sanguis rusticorum æque rubet, der Bawren ihr Blut ist auch roth, vnd offt Gesundheit halber schöner als der Edl-Leuth, besteht also der Adl in den Tugenden, vnd nit in dem Geblüt.

Ich kam auff der Reyß einmahl ungefehr in ein schönes vnd wolerbawtes Geschloß, vnd ließ mich durch die Bediente, welches mit höfflichster Bitt geschehen, ansagen, wie ich dann auch die Gnad gehabt vorzukommen, bevor aber als man zur Tafel gangen, führte mich dieser Edelmann in den Obern Saal, welcher sehr prächtig vnd kostbar anzusehen war, forderist wegen der schönen Gemähl vnd alten Contrafehen seines Stammen-Hauß, da Pater, sagt er, vnd deut mit dem Finger auff ein altes, vnd vom Rauch verdunckletes Bild, worauß ein alter grawbartheter Tätl entworffen, mit einem dicken, vnd weitgebauschten Kröß, kurtzen Haaren vnd zerschnitten Wammes, ꝛc. Pater schawt, diser war der erste auß vnserem Hauß, der hat sich so ritterlich gehalten bey Papia, daß man jhme nach GOtt die völlige Victori zugemessen, wessenthalben er so stattlich nobilitirt worden. Diser war mein Anherr, der wegen seines grossen Verstands vnd vornehmen Qualiteten mehrmalen ein Gesandter worden bei grossen Höfen, ꝛc. Diser, wie der Pater siehet, hat sich so tapffer gehalten, daß er General worden, vnd hat er nicht wenig Türken-Schöpff barbiret, schaw der Pater, wer bin ich? weil ich wußte, daß diser von gar geringen Talenten oder Gaaben und anbey noch ein Poltronischen Wandl führt, auch daß obere Zimmer bei jhm gar schlecht außspallirt, vnd im mittern Stock nur Haasenbälg zu finden, also gedacht ich bey mir selbst, da er prallte mit diesen Worten, Pater schawt, wer bin ich, gedacht ich, du bist ein Narr, geredt hab ich es nit, wohl aber gedacht, du bist nit gescheid, wann du zu deinem Lob frembde Glory nimbst, was hilfft es dich, wann dein Vater zwey Augen gehabt, du aber bist blind? was hilfft es dich, wan deine Mutter gerad gangen, du aber hinckest? was hilfft

es dich, wan deine Vor-Elteren herrlich vnd ehrlich seynd geweßt, du aber nit? wann du von den Eltern das Leben hast, vnd nicht das löbliche, so bist du nicht adelich, sondern du bist wie jener von GOtt vermaledeyte Feigenbaum, welcher mit vilen Blättern geprangt, aber mit keiner Frucht, du bist wie der unbesonnen Israëliter geschmeltzter GOtt, dann dise das beste vnd feineste Gold hergespendiert, damit darauß solt ein Gott werden, vnd siehe, exivit vitulus, da ist ein Kalb herauß kommen, was Nutz vnd Glory ist es, wann deine Elteren goldene Leuth seynd geweßt, du aber ein Kalb worden, oder gar ein Ochsen-Kopff.

Illustration zur „Kapelle" des deutschen Klaßikers Uhland.



Droben stehet die Kapelle, schauet still u. s. w.

Preisräthsel betreff.

Unter den 834 Versuchen, die beiden Rebus im Cäcilienkalender für 1880 zu lösen, sind 111 vollkommen gelungen. Am 15. Mai 1880 ergab sich als Gewinner des Harmonium Nr. I. von Peloubet Pelton (Werth 200 M.) H. Georg Schwarzer, Seminarist in Boppard a. Rh. Das Instrument wurde am 15. desf. M. frankirt übersendet; die Namen der übrigen Rebuslöser folgen unten. Die richtige Lösung mußte lauten: ad I. „Ach du ruchloses und pflichtvergessenes Geschöpf! Du schwurst mir ewige Treue, und auf einmal heirathest du den Kanzleisecretär Hahn!" Ad II. „Ein englisches Sprüchwort lautet: Leihe keinem Freunde Geld; sonst verlierest du Beides." —

Für das Jahr 1881 hat die Red. des C. K. eine Rößelsprungaufgabe anfertigen lassen, nach deren Auflösung sich ein Räthsel in Versen ergibt, das wiederum gelöst werden muß; ferner zwei sehr geheimnißvolle Rebus.

Für die Auflösung dieser drei Aufgaben sind folgende fünf Preise festgesetzt: 1) Die fünf ersten Bände von der Gesammtausgabe der Werke Palestrina's; 2) die Partituren des zweiten Jahrgangs der Musica divina; 3) das offizielle Vesperale Roman. gebunden; 4) das offizielle Graduale Romanum (Stereotypausgabe) geb.; 5) das offizielle Officium hebdom. sanctæ (gebunden).

Nachstehende Bedingungen sind zu erfüllen:

1) Die drei Aufgaben müßen richtig gelöst bis 1. Mai 1881 an den Redacteur des C. K. eingesendet werden.

2) Nur solche richtige Auflösungen werden berücksichtigt, welche auf dem am Ende dieses Kalenders abgedruckten Formular stehen, das abgeschnitten und franco unter Couvert eingeschickt werden muß.

3) Am 15. Mai 1881 wird die Verloosung der fünf Preise unter den Preisconcurrenten in der Weise abgehalten, daß der zuerst gezogene Name als Gewinner des ersten Preises, der an 5. Stelle gezogene als Gewinner des 5. Preises gilt u. s. ähnl. Die übrigen Namen sollen im C. K. für 1882 abgedruckt werden.

Verzeichniß derjenigen Personen, welche die Preisräthsel im Cäcilienkalender pro 1880 richtig gelöst haben.

Arnold C. Berlin.
Bach Jos. Theol. Regensburg.
Barthel P. Diak. Luxemburg.
Bastian G. K. Ludwigshafen a. Rh.
Bauer G. Regensburg.
Bauer Jos. Lehr. Dorfbach.
Baumann K. Theol. Regensburg.
Baur Jos. Präf. Brixen.
Beck J. Lehr. Ergoldsbach.
Behrendt Aug. Pr. Bidingen.
Braun J. Org. Remich.
Cohen K. Vic. Regensburg.
Cortner Theod. Theol. Münster i. W.
Cottäns Jos. Sacell. Hanzenstein.
Deischl J. Lehr. Feldafing.
Diebold J. Chord. Freiburg i. Br.
Dirmeier G. Coop. Neunkirchen.
Dörner R. Vik. Regensburg.
Eberhard Konr. Theol. Olmütz.
Eberler Fr. Gym. Eichstätt.
Eisenmann S. stud. Freising.
Ellmann Frz. Lehr. Freystadt.
Feuerstein J. M. Lehr. Bizau.
Fritsch M. Theol. Eichstätt.
Gartner S. stud. Freysing.
Gatterer P. H. O. Cap. Meran.
Gebele M. Lehr. Jugenried.
Gerauer L. Theol. Passau.
Gerlsbeck J. Theol. Regensburg.
Glaser Kl. Hauzenstein.
Groiß J. Pfr. Aicholtshausen.
Grüner P. B. O. S. B. Lambach.
Haaga J. Freiburg i. B.
Haas Norb. Theol. Passau.
Hauschop Conrekt. Hopsten.
Hergenröther J. Pfr. Hesselbach.
Heyder H. stud. Regensburg.
Heynen Fr. Coop. Rottendorf.
Hiergeist J. Theol. Regensburg.
Hüning B. Theol. Münster.
Jerabek A. Theol. Olmütz.
Kerle J. stud. Brixen.
Kilga J. Lehr. Bizau.
Krabbel Chr. M.-Pr. Eichstätt.
Klier H. Lehr. Oberndorf.
Knödgen C. Theol. Eichstätt.
Köll K. Org. Tirol.
Köll Fr. M. Theol. Salzburg.
Krinner J. Pfr. Rottendorf
Kühbeck A. Theol. München.
Lang C. A. Kelheim.
Lechner H. Kelheim.
Letz F. c. theol. Regensburg.
Lillotte C. Diak. Menden.
Lipp C. c. phil. Eichstätt.
Löchle A. Pfr. Rettenbach.
Loibl K. stud. Regensburg.
Lürken L. Vik. Rottweil.
Lungenstorfer Fr. Lambach.
Mallersdorfer Kloster.
Martin C. c. theol. München.
Mauerer H. Lehr. Högling.
Metz K. A. Coop. Pittersberg.
Moser J. B. c. phil. Passau.
Müll Dr. C. Capl. Eichstätt.
Neurauter A. L. Tirol.
Pesch G. Vik. Zülpich.
Pfretzschner N. c. theol. Regensburg.
Plaimschauer Ed. Pfr. Wartberg.
Pletzer Joh. Lhr. Oberndorf.
Pößinger Jos. Vic. Regensburg.
Raab Dr. L. Prof. Straubing.
Renner Pfr. Schmidgaden.
Rittinger Aug. Coop. Schmidgaden.
Ruhland A. c. theol. Regensburg.
Scheubeck Fr. Pred. Amberg.
Schick J. Lehr. Sinzig a. Rh.
Schicker Alb. Lehr Burglengenfeld.
Schierlinger A. Würzburg.
Schlegl Dr. Pfr. Kemnath b. W.
Schmelezr Cl. stud. Eichstätt.
Schmid Jos. c. theol. Dillingen.
Schmitt Al. Capl. Holzhausen.
Schmitt M. Holzhausen.
Schütz M. Lehrerin. Hohenburg.
Schulte G. Pfr. Weißenfels.
Schultes Andr. Lehr. Dürnsricht.
Schwab L. Altbessingen.
Schwarzer G. Sem Boppard a. Rh.
Seider Andr. c. theol. Passau.
Sickinger M. Lambach.
Spengler J. Regensburg.
Stiegler M. Coop. Eichstätt.
Straßburger L. Lehr. Hohenburg.
Suerland Frz. Cpl. Pfahldorf.
Tresch J. B Domkpllmstr. Eichstätt.
Umlauf M. Org. Lambach.
Waggin A c theol. München.
v. Walderdorff, Gräfin Hanzenstein.
v. Walderdorff Fr. Hauzenstein.
Wankmiller J. B. c. theol. Dillingen
Wasner K. c. theol. München.
Weber M. Capl. Sulzbach a. M.
Weber P. Capl. Piersdorf.
Wechsler N. diac. Eichstätt.
Weidinger F. Spängl. Burglengenf.
Weigl Em. Prof. Eichstätt.
Wirtz Bernh. Priest. Bonn.
Wittmann M. stud. Regensburg.
Wölfle G. Buchbdr. Bizau.
Zientner J. B. al. München.

I. Rebus.

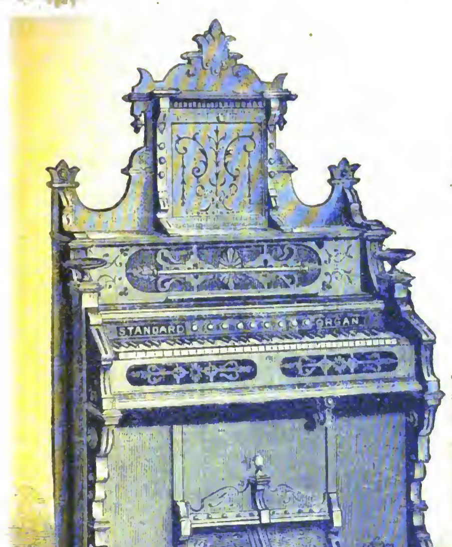


II. Rösselsprungaufgabe und Räthsel.

			spon			
	nen	te	son	ste	ge	
zwei	nen	er	ze	*	durch	will
	Gan	er	schweift	fein	hat	
Ein	Die	ber	Die	Kind	wohl	Flur
Das	*	der	*	und	es	ein
sein	Wo	Hain	hat	je	*	*

III. Rebus.





Nr. 3 und 8.



Nr 10.

Depôt

von

Harmonium

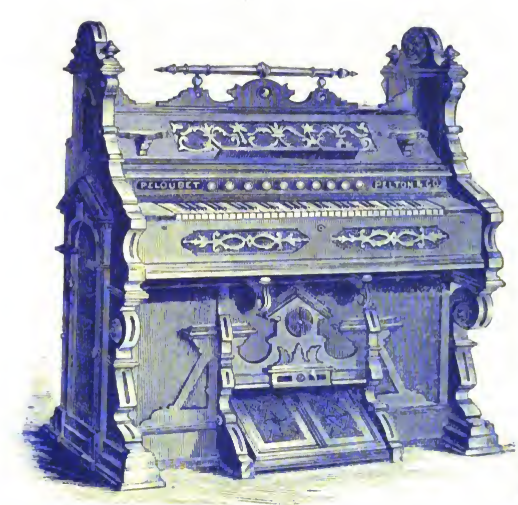
„Peloubet, Pelton & Co."

in

New York.

Der außerordentliche Beifall, welchen diese schönen, billigen und guten Instrumente in allen Theilen Deutschland's und Oesterreich's gefunden haben, so daß der Unterzeichnete bis 1. Okt. 1881 (seit zwei Jahren) 78 Instrumente im Durchschnittswerthe von 31200 ℳ. verkauft hat, mit 5% Reingewinn für die kirchliche Musikschule in Regensburg von 1560 ℳ., hat die Möglichkeit geboten das Lager zu vergrößern, und durch die mit den neuesten Verbesserungen versehenen Instrumente zu vermehren.

	ℳ
Nr. 1. Eine Reihe Zungen zu fünf Octaven. (Früher hatte diese Nr. vier Octaven, daher die Preiserhöhung.)	220
Nr. 2. Eine Reihe Zungen zu fünf Octaven. — Zwei mechan. Reg. (Subbaß und Clarinett.)	250
Nr. 3. Eine Reihe Zungen zu fünf Octaven. — Fünf Register: Diapason, Viola mestri, Sub-Baß, Oct. Coupl., Gamba.	280
Nr. 8. Zwei Reihen Zungen, jede zu fünf Octaven. — Neun Register: Diapason, Viola, Gamba, Flute, Viol D'Amor, Cor. Anglais, Oct. Celeste, Cello, Forte.	360
Nr. 10. Drei Reihen Zungen, eine zu fünf Octaven, eine zu drei Octaven und eine zu einer Octave Subbaß. — Neun Register: Diapason, Viola, Gamba, Viol D'Amore, Flute, Oct. Celeste, Forte, Oct. Couplet, Subbaß.	410



Nr. 15.

Nr. 15. Vier Reihen Zungen, drei zu fünf Octaven, und eine zu einer Octave, Subbaß. — Vierzehn Register: Diapason, Gamba, Viola, Viol D'Amore, Cor Anglais, Flute, Voix Celeste, Cello, Trumpet, Clarinet, Oct. Celeste, Vox Humana, Subbaß, Oct. Couplet. ℳ 620

Dieses Instrument eignet sich besonders zur Verwendung in Concerten, da auch die Rückseite sauber gearbeitet ist.



Nr. 18 und 22.

Nr. 18. Drei Reihen Zungen, zwei zu fünf Octaven, und eine zu zwei und einer halben Octave. — Neun Register: Diapason, Viola, Gamba, Viol D'Amore, Cor Anglais, Flute, Clarinet, Voix Celeste, Vox Humana. 480

Nr. 22. Vier Reihen Zungen, drei zu fünf Octaven, und eine zu einer Octave, Subbaß. — Zwölf Register: Diapason, Viola, Gamba, Viol D'Amore, Cor Anglais, Flute, Cello, Clarinet, Subbaß, Oct. Couplet, Voix Celeste, Vox Humana. 580

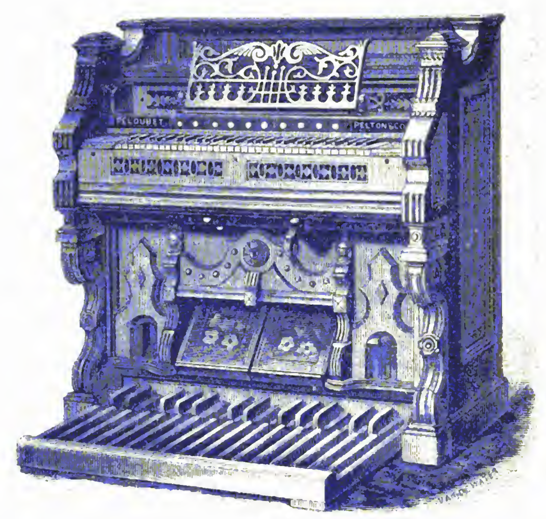


Nr. 26 und 28.

Nr. 26. Vier Reihen Zungen, drei zu fünf Octaven, und eine zu einer Octave, Sub-Baß. — Zwölf Register: Diapason, Melodia, Gamba, Viol D'Amore, Ear Horn, Flute, Cello, Oboe, Voix Celeste, Vox Humana, Subbaß, Oct. Couplet. ℳ 660

Nr. 28. Fünf Reihen Zungen, drei zu fünf Octaven, eine zu zwei und einer halben Octave und eine zu einer Octave, Subbaß — Fünfzehn Register: Diapason, Melodia, Gamba, Viol D'Amore, Ear Horn, Flute, Cello, Oboe, Harmonic Flute, Subbaß, Oct. Couplet, Voix Celeste, Vox Humana, Campanella und Pedal-point. (Siehe Anweisung Nr. 3.) 740

(NB. Der in Abbildung zu Nr. 26 und 28 dargestellte, und als Ornament dienende Pfeifen-Aufsatz ist durch die bei Nr. 18 gegebene Verzierung ersetzt.)



Nr. 38.

	M
Nr. 38. Vier Reihen Zungen, zwei zu fünf Octaven, und eine zu drei Octaven im Manual, eine 16 Fuß zu zwei und ein fünftel Octaven im Pedal. — Elf Register: Diapason, Viola, Gamba, Viol D'Amore, Trumpet, Cornet, Saraphone, Oct. Couplet, Voix Celeste, Vox Humana, Pedal Forte.	780

Bestellungen auf diese Instrumente werden **bis Bahnhof Regensburg franco** geliefert, oder, wenn der Bestellort näher an Hamburg liegt, von dort aus nach vorhergehender genauester Prüfung expedirt. Im letzten Falle kann der geehrte Empfänger die sämmtlichen Spesen für Zoll, sowie 10 *M* Porto, das er zu tragen hätte, von den obigen Preisen abziehen.

Nachfolgende „Anweisung über die Behandlung und Einrichtung dieser Harmonium“ wird auf Wunsch gratis versendet und jedem Instrumente beigelegt.

Da in den obigen **festen** Preisen **nur 5 % Provision zu Gunsten der kirchlichen Musikschule** miteingeschlossen sind, so kann eine eventuelle Ratenzahlung **nicht über 3 Monate** nach Empfang des Instrumentes gewährt werden, wenn nicht 5 % Verzinsung der Kaufsumme garantirt wird.

Auch für Oesterreich gelten die gleichen Preise, da gütige Bestellungen vom Freihafen Hamburg aus als Transitgut behandelt und die Kosten für Zoll, sowie 10 *M* für Porto von den geehrten Käufern in Oesterreich von den oben angegebenen Preisen abgezogen werden dürfen.

Zahlreichen freundlichen Aufträgen sieht hochachtungsvoll entgegen

Regensburg, 1. Oktober 1880

Seb. Obermeier, Domtenorist
und Hausmeister der kirchlichen Musikschule.

Anweisung zur Behandlung
der Harmonium von Peloubet Pelton in New York.

1. Das Obertheil und die vordere Seite jeder Kiste sind genau bezeichnet. Man lege die Kiste beim Auspacken auf die Rückseite und nehme die Vorderseite weg. Wenn alle Schrauben losgelöst sind, hebe man die Kiste auf und lasse das Harmonium herausgleiten. Der Schlüssel ist an der (Swell) Knieschwelle befestigt.

Das zu den Instrumenten verwendete Holz ist vollständig trocken und verlangt dieselbe Behandlung wie irgend ein anderes feines Möbel; deshalb setze man sie nicht zu großer Hitze, oder directen Sonnenstrahlen, noch weniger aber der Feuchtigkeit aus.

2. Die Wirkung eines Harmoniums in Bezug auf Stärke des Tones hängt von dem richtigen Gebrauche des Blasbalges und der Knieschwellung ab. Die Füße müssen auf die Blasbalgtritte fest aufgesetzt werden und der Druck muß abwechselnd, langsam und regelmäßig sein. Bei sforzando trete man mit beiden Füßen zugleich und öffne mit dem Knie die Schwellung in demselben Augenblick so weit als möglich. Der Ton wird um so stärker, je schneller der Blasbalg getreten und je weiter die Schwellung geöffnet wird und umgekehrt. Die Tasten müssen fest, bestimmt und vollständig niedergedrückt werden.

Da der Blasbalg mit einem Sicherheitsventil versehen ist, kann selbst zu starkes Treten keinen Schaden bringen.

3. Nro 1, 2 u. 3 haben fünf Oktaven und nur eine Reihe Zungen; die Preisunterschiede liegen theils in der Ausstattung, theils in den Registern, die mehr Combinationen gestatten.

Nr. 10 hat drei Reihen Zungen und neun Register. Die Gamba, Viol d'Amore, Diapason und Viola sind 8 Fuß Register; die Octave celeste und die Flöte sind 4 Fuß, Octavkopel und Sub-Baß wirken mit großer Kraft.

Aehnliche Register enthalten Nro 14 u. 18.

Nro 22 hat 12 Register, 3 volle Reihen Zungen und Sub-Baß für eine Octav, Octavkopel und volles Werk als Knieregister links. Sie läßt viele Tonvariationen zu:

1) Zu sanftem Spiel Diapason, Viola und Octavkopel mit oder ohne Sub-Baß.
2) Zu noch leiserem Ton nehme man Viol d'Amore und Gamba.
3) Gamba, Viol d'Amore, Octavkopel und Sub-Baß in Abwechslung mit dem Knieregister links (Full Organ) und dem Swell.
4) Viola, begleitet von Diapason oder Gamba.
5) Vox Humana mit den obigen. Die Vox Humana soll sparsam und nur bei ruhigen Passagen (als melodieführend) gebraucht werden.
6) Flöte, begleitet von Diapason.
7) Das Clarinet mit Diapason.
8) Viola und Clarinet mit Diapason.
9) Viola und Flöte oder Clarinet und Flöte mit Diapason.
10) Cor Anglais mit Viol d'Amore und Vox Humana.
11) Cello mit Viol d'Amore.
12) Cello und Gamba mit Viol d'Amore (mit oder ohne Vox Humana).

Aehnlich aber noch kräftiger ist Nr. 26, das auch durch prächtigere Ausstattung hervorragt, und Nr. 28 mit 12 Registern, fünf Reihen Zungen. Sub-Baß und Octavkopel bringen dieselben Wirkungen hervor, welche durch Registerwechsel leicht modifizirt werden können.

Nro 28 mit 15 Registern, hat eine äußerst interessante Octavkopel, Sub-Baß und bequemen Mechanismus in dem Pedalpoint, einem dritten Knieregister, durch welches der einmal angeschlagene Ton im Sub-Baß so lange klingt, bis man einen neuen Ton nimmt. Für Liebhaber ist auch Campanella, eine Reihe kleiner gestimmter Glöckchen beigegeben.

4. Das Harmonium braucht im Gegensatz zum Klavier selten gestimmt zu werden, manchmal bei Jahre dauernder Benützung nicht. Eine Zunge wird höher, wenn man dieselbe leicht bei der Spitze zufeilt, und sie wird tiefer, wenn man sie bei der Schraube zufeilt; jedoch sollen ungeübte Personen das Stimmen des Harmoniums unterlassen, da sie leicht ein Instrument schlechter, als besser machen können. Einem Instrument wird leicht Schaden durch Neugierige zugefügt, welche dasselbe öffnen, um seine innere Einrichtung zu sehen. Es ist besser, das Innere eines Harmoniums nicht zu untersuchen, außer es ist dringende Nothwendigkeit dazu vorhanden. In manchen Fällen kann jedoch eine sorgfältige Hand mit geeigneten Anweisungen selbst einen wirklichen Schaden leicht repariren. (Darüber unten.)

5. Das Elfenbein wird durch die Ausdünstung der Hände des Spielers oder durch das Absperren des Lichtes leicht gelb. Um das so viel als möglich zu vermeiden, wische man gelegentlich die Tasten mit einem in Alkohol getauchten Tuche ab und setze die Tasten des Harmoniums häufig dem Lichte und der Luft aus.

Gelbe Tasten können ganz oder theilweise gebleicht werden, wenn man die Sonne längere Zeit darauf scheinen läßt, während man das Holzwerk des Kastens zum Schutze mit einem Tuche bedeckt.

6. Manchmal wird in Folge von ungeeigneter Behandlung beim Transport ein schnarrender oder rasselnder Ton gehört, der gewöhnlich davon herrührt, daß etwas lose geworden oder nicht am

Das Subbaßregister in den größeren Harmonium befindet sich unter der Hebelmechanik. Jede Zunge kehrt ihre Spitze der Vorderseite des Kastens zu und kann leicht heraus gezogen werden. Die großen Zungen, welche Töne eines (16) Fußregisters hervorbringen, sind in sehr tiefen Zellen angebracht, welche der Vibration vollständig Raum lassen. Die Zellen mit den Hebeln, welche die Ventile dieser Zungenreihe in Bewegung setzen, werden bei Fig. 3 gezeigt. Die Hebel sind vorne zusammengezogen, um sie unter eine Oktave der Tastatur zu bringen.

Das in Fig. 4 dargestellte Campanellaregister (in Nr. 28) besteht aus einer Reihe von Stahlstücken, welche eine glockenähnliche Wirkung hervorbringen. Dasselbe wird durch eine Perkussionsklappe mit einem sehr einfachen direkten Zug regiert.

Der Vorzug dieser amerikanischen Harmonium vor deutschen Fabrikaten beruht: 1) in der Weichheit und Milde des Tones, der trotzdem alle Nuancen von pp bis ff. gestattet, ohne die Nerven bei längerem Gebrauche anzugreifen. Der ebengenannte Uebelstand tritt bei den deutschen Instrumenten besonders durch den „Expressionszug“ hervor, durch welchen die Nerven gemartert, die Stimmung rasch unsauber und das Instrument abgenützt wird. 2) In der Leichtigkeit, mit der etwa erscheinende Fehler nach vorhergehender Anweisung beseitigt werden können. 3) In der Dauerhaftigkeit des Mechanismus und des Sauggebläses. Dieses „Schlürfen“ der Luft gegenüber dem oft schreienden „Ausströmen“ ist die Ursache des so beruhigenden nie widerlichen Tones dieser Instrumente. 4) In der Eleganz der Ausstattung und dem guten Holz-Material. Gegenüber den viereckigen plumpen Kästen repräsentirt sich auch das einfachste Harmonium von Peloubet als schönste Zimmerzierde. 5) In der Billigkeit trotz Zoll und Transport. — Wir haben nicht bange, daß bei Kenntniß unserer Instrumente irgend Jemand uns der Lügen oder Uebertreibung oder der leeren Reclame beschuldigen könne oder werde.

Im Verlage von **Friedrich Pustet** in Regensburg, New York und Cincinnati sind erschienen und können durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

A.

Officielle Choralbücher:

Antiphonarium et **Psalterium Rom.** etc. Sub auspiciis S. D. N. Leonis PP. XIII. Curante S. Rituum Congr. Tomus continens **Horas Diurnas Breviarii Rom.** cum Cantu. (1879.) **Gross-Folio.**

Nro. 1. auf starkem Maschinenpapier 36 ℳ
„ 2. „ „ ital. Handpapier 50 ℳ

Einbände hiezu, die sich apart berechnen:

No. 0. in Rück und Eck Schweinsleder mit Marmorschnitt 14 ℳ
„ 1. in schwarzem Leder mit rothem Schnitt 18 ℳ
„ 2. „ „ „ „ Goldschnitt 29 ℳ
„ 3. „ Schweinsleder „ „ und 2 Lederkrampen 34 ℳ
„ 4. in russisch. Juchten „ „ 2 Schliessen und Knopfen 50 ℳ

Cantus Passionis D. N. J. Chr. secundum quatuor Evangelistas, depromptus ex Officio Hebdomadæ Sanctæ, quod curavit S. Rituum Congregatio et divisus **in tribus fasciculis** quorum primus continet **verba Chronistæ**, secundus partem **Christi**, tertius **partes Synagogæ**. Secundo fasciculo adjiciuntur Lamentationes Tridui Sacri et tertio additur Praeconium Paschale Sabbati Sancti. Cum Approb. S. Rit. Congreg. (1877.) Folio. 5 ℳ

Einbände hiezu, in 3 Bänden, die sich apart berechnen:

No. 0 in Rück und Eck Leder mit Leinwanddecken und rothem Schnitt 6 ℳ
„ 1 in schwarzem Leder mit rothem Schnitt 9 ℳ
„ 2 „ „ „ „ Goldschnitt 10 ℳ 50 ₰
„ 3 „ „ Chagrin mit Goldschnitt 13 ℳ 50 ₰

Directorium Chori ad usum Ecclesiarum Cathedralium et Collegiatarum atque omnium Ecclesiarum, in quibus Officium divinum juxta Ritum S. Rom. Ecclesiae cantari solet. Sub auspiciis Pii Papæ IX. Curante S. Rituum Congregatione. Cum Privilegio. (1874.) 8°. 8 ℳ

— — Dasselbe, in ½ Chagrinband mit Leinwanddecken 10 ℳ
— — „ in Lederband mit rothem Schnitt 11 ℳ
— — „ in Lederband mit Goldschnitt 12 ℳ

Graduale Romanum etc. Sub auspiciis S. D. N. Pii PP. IX. Curante S. Rit. Congreg. Editio secunda. Cum Privilegio. (1878). 8°. 6 ℳ

— — Dasselbe, in ½ Chagrinband mit Leinwanddecken 8 ℳ
— — „ in Lederband mit rothem Schnitt 9 ℳ
— — „ in Lederband mit Goldschnitt 10 ℳ

An Proprien sind bis jetzt hiezu erschienen:

Breslau, Diözese, 40 ₰. **Regensburg**, Diözese, 10 ₰. **Seckau**, Diözese, 40 ₰. **England** 20 ₰. **Irland** 20 ₰. **Lazaristen** 20 ₰.

Graduale Romanum etc. 2 starke **Bände im grössten Imperialfolio.** Curante S. Rituum Congregatione. (1873.)

Ausgabe I. auf starkem Maschinenpapier 80 ℳ

„ II. auf starkem Handpapier aus Fabriano (Italien) 120 ℳ

„ III. auf pergamentartigem Handpapier aus Fabriano (Italien) 160 ℳ

Einbände hiezu, in 2 Bänden, die sich apart berechnen:

Nro. 1 Rück und Eck chagrin. Leder, Decken in Leinwand, mit rothem Schnitt 24 ℳ

„ 2 Rück und Eck Schweinsleder, Decken in Leinwand, mit rothem Schnitt 30 ℳ

„ 3 in ächtem Schweinsleder, 16 oxydirten Knöpfen und Schliessen 144 ℳ

„ 4 wie No. 3, aber mit vollständigem Beschläg in oxydirtem Eisen 210 ℳ

— — **Organum** ad Graduale Rom. 2 Thle. In Quer-Quarto. 11 ℳ 40 ₰

(I. Theil apart 6 ℳ II. Theil apart 5 ℳ 40 ₰.)

— — Dasselbe, in einem ½ Chagrinband mit Leinwanddecken 14 ℳ

Kyriale sive **Ordinarium Missæ,** sive Cantiones Missae communes pro diversitate Temporis et Festorum per annum excerptæ ex Graduali Romano quod curavit S. Rituum Congregatio sub auspiciis Pii PP. IX. et Leonis PP. XIII. Editio quinta emendata. (1879.) 8°. 60 ₰

— — Dasselbe, in ½ Chagrinband 1 ℳ

— — „ **Ausgabe nur in Schwarzdruck.** (1880.) Editio stereotypa. 40 ₰

— — „ in ½ Lederband 70 ₰

Kyriale sive **Ordinarium Missæ** etc. **Im grössten Imperialformat.** (1872.)

Ausgabe I. auf Maschinenpapier 9 ℳ

„ II. „ ital. Handpapier 12 ℳ

Einbände hiezu die sich apart berechnen:

N°. 1 in ½ Leder mit Leinwandüberzug 3 ℳ 40 ₰

„ 2 „ ganz Leder mit Goldschnitt 7 ℳ 20 ₰

— — **Organum ad Kyriale,** auctore Fr. Witt. Editio tertia augmentata. In Quer-Quarto. 2 ℳ 40 ₰

— — Dasselbe, in ½ Chagrinband 3 ℳ 20 ₰

Laudes Vespertinæ, sive Cantus diversi, excerpti ex Antiphonario, Graduali et Rituali Romano quæ curavit S. Rituum Congregatio. (1878.) 8°. 80 ₰

— — Dasselbe in ½ Chagrinband 1 ℳ 20 ₰

Officium Defunctorum unacum Missa et Absolutione eorumdem et Ordo Exsequiarum pro Adultis et Parvulis. Ex Rituali, Missali, Graduali et Breviario Rom. prævia adprobatione Congregationis S. Rituum adcurate depromptum et pro majori canentium præsertim commoditate apte dispositum. (1872.) 8°. 1 ℳ 20 ₰

— — Dasselbe, in ½ Chagrinband 1 ℳ 80 ₰

— — „ „ Lederband mit Goldschnitt 3 ℳ

Officium Hebdomadæ sanctæ a Dominica in Palmis usque ad Sabbatum in Albis juxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani. Cum Cantu emendato editum sub auspiciis S. D. N. Pii PP. IX, curante S. Rituum Congreg. Cum Privilegio. (1876.). 8°. 5 ℳ

— — Dasselbe, in ½ Chagrinband mit Leinwanddecken 6 ℳ 40 ₰

— — „ in Lederband mit Goldschnitt 7 ℳ 20 ₰

— — „ in Chagrinband mit Goldschnitt 8 ℳ 20 ₰

Officium Nativitatis D. N. J. Chr. etc. Cum Cantu ex Antiphonario Romano. Curante S. Rituum Congreg. (1876.) 8°. 1 ℳ

— — Dasselbe, in ½ Chagrinband 1 ℳ 60 ₰

— — „ in Lederband mit Goldschnitt 2 ℳ 80 ₰

Processionale Romanum e Rituali Rom. depromptum, additis quæ similia in Missali et Pontificali Rom. habentur etc. pro majori canentium præsertim commoditate apte dispositum. (1873.) 8°. 1 ℳ 20 ₰

— — Dasselbe in ½ Chagrinband 1 ℳ 80 ₰

— — „ in Lederband mit Goldschnitt 3 ℳ

Vesperale Romanum juxta ordinem Breviarii Romani. Cum Cantu emendato editum sub auspiciis Sanctissimi Domini Nostri Leonis PP. XIII. Curante Sacr. Rituum Congregatione. Cum Privilegio. Editio secunda emendata. (1879.) 8°. 6 ℳ

— — Dasselbe, in ½ Chagrinband mit Leinwanddecken 8 ℳ

— — „ Lederband mit Goldschnitt 9 ℳ

— — **Organum** ad Vesperale compositum et redactum a Fr. X. Haberl et Jos. Hanisch. 2 Theile. In Quer-Quart. 9 ℳ 10 ₰

— — Dasselbe, in einem ½ Chagrinbd. 12 ℳ

— — **Organum,** continens **Hymni Vesperarum.** 4°. 2 ℳ 40 ₰

B.

Andere Kirchenmusikalien:

Cantica sacra. Collegit et edidit J. M. Hauber. Cantui accommodavit vocem Organi C. Ett. Novam editionem curavit F. X. Witt. Cum Approb. 8°. 170 S. Gebunden 1 M. 20 Pf.

Die Melodieen sind theils vierstimmig, theils in Choralform für eine Singstimme, sowie mehrere Nummern in ächt gregorianischer Weise gegeben.

Casciolini, Cl., Requiem für 3 Männerstimmen. Partitur 70 Pf. Stimmen 70 Pf.

— — **Psalm 50:** „Miserere mei Deus" für 4 Stimmen. Partitur 30 Pf. Stimmen 60 Pf.

Cima, G. P., Vesperae de Communi Beatae Mariae Virginis. Ad 5 voces impares. (Cantus, Altus, Tenor I & II. et Bassus.) Stimmen 60 Pf.

Croce, Giovanni, Missa Prima. Sexti Toni. V voc. Partitur 1 M. Stimmen 90 Pf.

— — **Missa** Secunda. Tertii Toni. V voc. Partitur 1 M. Stimmen 90 Pf.

— — **Missa** Tertia. Octavi Toni. V voc. Partitur 1 M. Stimmen 90 Pf.

Gradualia in Dominicis Adventus et Quadragesimae: (die sämmtlichen Gradualien für die Sonntage im Advent und in der Fasten). Für vierstimmige gem. Stimmen von L. Hoffmann, J. G. Mettenleiter und Fr. X. Witt. Partitur und Stimmen 1 M. 20 Pf.

Diese Gradualia mit ihren vervollständigten Texten dürften jedem Musikchor eine überaus willkommene Gabe sein.

Haberl, Fr. X., Magister choralis etc. Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage. 1877. 8°. 1 M. 40 Pf.

Dieses Werk ist als das gediegenste und beste aller Lehrbücher des gregorianischen Chorals zu bezeichnen.

Haller, Mich., (Opus 16.) **Laudes Eucharisticae** seu Cantus sacri cultui Ss. Sacramenti tam in Expositionibus quam in Processionibus servientes, ad 4, 5 et 6 voces. Partitur 2 M. 60 Pf. Singstimmen 1 M. Instrumentalstimmen 10 Pf.

Die hierin enthaltenen 22 Stücke zeichnen sich durch grosse Verwendbarkeit aus und empfehlen sich auch durch musterhaften musikalischen Satz.

— — (Op. 18.) **X Motetta** pro festis principalibus Domini ad duas voces cum Organo. Partitur 1 M. 20 Pf. Stimmen 50 Pf.

Haller, Mich., Vade mecum für Gesangunterricht. Eine vollständige Gesanglehre. Dritte verbesserte Auflage. 1880. 8°. Gebunden 1 M.

Es ist dies ein vorzügliches Lehrbuch für Gesanglehrer und Schüler, welches schon als allgemeine Musiklehre werthvoll, doch speciell für den kirchlichen Gesang und seine Pflege als ein wirklicher Schatz bezeichnet zu werden verdient.

Hanisch, Jos., Collectio Cantionum Sacrarum ad 4, 5 et 6 voces et Organum. Partitur 1 M. 80 Pf. Stimmen 90 Pf.

— — **Missa pro Defunctis** cum responsorio „Libera me, Domine", ad tres voces pares. (Tenor, Bassus I et II comitante Organo et 2 Trombonis ad libitum). Partitur 3 M. Stimmen 1 M.

Eine tiefernste, liturgisch vollkommene und leicht ausführbare Composition.

— — **Organum** comitans ad Hymnos Vesperarum. Cantus Hymnorum ex Vesperale Romanum quod curavit S. R. C. 2 M. 40 Pf.

— — **12 Pange lingua** (8 für gemischte, 4 für Männerstimmen). Partitur 40 Pf. Stimmen 20 Pf.

— — **Begräbnissgesänge** für 3 und 4 Männerstimmen (Ps. De profundis, Miserere, Cant. Benedictus nebst den Choralantiphonen und Cantus firmus). Stimmen für Tenor I & II, Bass I & II. 60 Pf. 3 Posaunenstimmen mit Text versehen, 20 Pf.

Katalog des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins, enthaltend die von dem Referenten-Collegium in den Vereinskatalog aufgenommenen kirchenmusikalischen oder auf Kirchenmusik bezüglichen Werke. I. Abtheilung N°. 1—164. Lexicon 8°. 90 Pf.

— — Derselbe. II. Abtheilung. N°. 165—303. Lexion 8°. 90 Pf.

— — „ III. Abtheilung. N°. 303—467. Lexicon 8°. 90 Pf.

Magnificat XXIV in den acht Kirchen-Tonarten, 4 gem. Stimmen, Falsibordoni von Zachariis, F. C. Andreas, L. Viadana und O. Vecchi. Herausgegeben von Fr. Xav. Haberl. Partitur 3 M. Stimmen 3 M.

Musica divina sive thesaurus concentuum selectissimorum omni cultui divino totius anni juxta ritum S. Ecclesiæ cath. inservientium, ab excellentissimis superioris ævi musicis, numeris harmonicis compositorum, quos e codicibus originalibus tam editis quam ineditis accuratissime in partitionem redactos edidit Carolus Proske.

Musica divina etc. **Annus Primus.**
Harmonias IV Vocum continens.

Tomus I. Liber Missarum. In-4°. | (Neue Ausgabe unter der Presse.)
— voces separatæ. 12 Fasculi.

Fasc. I. Palestrina „Missa brevis". Part. 90 ₰
Stimmen 40 ₰

Die neue Auflage dieses Messenbandes wird wieder 12 vierstimmige Messen umfassen, von denen zwei „Requiem" sein werden. Dieselben werden ohne Unterbrechung hergestellt und mitsammen den stattlichen ersten Band der „Musica divina" bilden, welcher nun schon einige Jahre fehlte. Nach Erscheinen desselben wird die „Musica divina" den Freunden alter Kirchenmusik wieder complet zugänglich sein. Die neue Auflage dieses Bandes ist so eingerichtet, dass auch die Partitur jeder Messe einzeln zu haben ist. Jeder Bogen der Partitur wird für 16 ₰ — der Stimmen für nur 10 ₰ berechnet; — es wird demnach der ganze Band auf circa 8 ℳ 40 ₰ in Partitur zu stehen kommen.

Wer mit Erscheinen dieses 1. Heftes auf den ganzen Band, sowie auch auf die übrigen noch complet vorhandenen 3 Bände der „Musica divina" und 2 Bände „Selectus novus Missarum" subscribirt, erhält das ganze schöne Werk in Partitur und Stimmen für den **Preis von 60 ℳ netto.** Die noch erscheinenden 11 Messen zum 1. Bande werden einem solchen Subscribenten ohne Berechnung als Rest nachgeliefert.

Dieses Anerbieten ist so vortheilhaft, dass es von Freunden der alten Kirchenmusik zahlreich benützt werden dürfte.

Alle früheren Offerten in Bezug auf die „Musica divina" sind hiemit erloschen.

Tomus II. Liber **Motettorum.** 4°.
Partitur 14 ℳ 50 ₰.

— **Voces separatæ.** 8 Fasc. 8 ℳ 75 ₰

Tomus III. Psalmodiam, **Magnificat,** Hymnodiam et Antiphonas B. M. V. complectens. 4°. Partitur 12 ℳ

— **Voces separatæ.** 5 Fasc. 9 ℳ 60 ₰

Tomus IV. Liber **Vespertinus.** 4°.
Partitur 10 ℳ 50 ₰

— **Voces separatæ.** 6 Fasc. 8 ℳ 70 ₰

Musica divina etc. **Selectus novus Missarum** superioris aevi Auctorum, juxta codices originales tum manuscriptos tum impressos editarum, continens 16 Missae ad 4, 5, 6 et 7 voces. 2 Tomi. 4°.
Partitur 21 ℳ 60 ₰

— Voces separatæ. 16 Fasciculi. 10 ℳ 20 ₰

Musica divina etc. **Annus secundus.**
Harmonias IV vel V etc. Voc. continens. 4°.

Tomus I. **Missa** I. „Octavi Toni" 4 voc. Auctore J. M. Asola. Partitur 1 ℳ

„ II. „Pro Defunctis" 4 voc. Auct. F. Anerio. Partitur 1 ℳ 20 ₰

„ III. „Quatuor Vocum". Auct. J. L. Hasler. Partitur 80 ₰

„ IV. „Tu es Petrus" 6 voc. Auct. J. P. A. Prænestino. (Missa inedita.) Partitur 1 ℳ 80 ₰

Musica divina etc. **Annus secundus.**

Tomus I. **Missa** V. „Pro Defunctis" 6 voc. Auct. Th. L. de Vittoria. Part. 1 ℳ 60 ₰

„ VI. „Ascendo ad Patrem" 5 voc. Auct. J. P. A. Praenestino. Partitur 1 ℳ 60 ₰

„ VII. „Papæ Marcelli" 6 voc. Auct. J. P. A. Prænestino. Part. 2 ℳ 40 ₰
Stimmen 1 ℳ

„ VIII. „Aeterna Christi munera" 4 voc. Auct. J. P. A. Praenestino. Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 60 ₰

Tomus II. Fasc. 1. **Sex Motetta** IV, V, VI & VIII Vocum. Auctore Casciolini, Anerio, Orlando de Lasso, Jovanelli, Vittoria. Partitur 1 ℳ 40 ₰

— Fasc. 2. **Decem Motetta** IV, V et VI Voc. Auct. C. Porta, A. Gabrieli, J. Handl, J. Clodiensi, J. P. A. Prænestino, C. Verdonck, L. Marentio, B. Nanini, P. Nenna et T. L. da Vittoria. Part. 1 ℳ 60 ₰

— Fasc. 3. **Octo Motetta** V et VI Voc. Auct. L. Vittoria, G. Croce, A. Gabrieli, J. Reiner, Orlando de Lasso, Giovanelli, Gr. Aichinger et J. P. A. Praenestino.
Partitur 2 ℳ 40 ₰

Tomus III. Fasc. 1. **Litaniæ, quatuor, Lauretanæ,** IV & V Vocum. Auct. ignoto, Orlando de Lasso, Rinaldo de Mel et Fileno Cornazzano.
Partitur 1 ℳ 40 ₰

— Fasc. 2. **Vesperæ de Communi** unius Martyris extra Tempus Paschale, IV, V & VI Vocum in Falsobordono. Auct. J. A. Barnabei, Fr. C. Andreæ, L. Viadana, F. G. Stemmelio, Incerto et B. Ratti. Partitur 1 ℳ 30 ₰
Stimmen 1 ℳ 20 ₰

Tomus IV. Fasc. 1. **Psalmi Vespertini, quinque,** V & VI Vocum in Falsobordono. Variorum Auctorum unacum Cantico „Magnificat" VIII voc. auct. Joanne Gabrieli, pro festo Dedicationis B. M. V. ad Nives, necnon in Communi B. M. V. Part. 1 ℳ 20 ₰

Oberhoffer, H., (Op. 33.) **Weihegesang an die heilige Cäcilia** zur weltlichen Feier des Cäcilienfestes. Ausgabe für Männerchor mit obligater Klavierbegleitung, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Basso, 1 Flöte, 1 Oboë, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern und Pauken. Part. 2 ℳ 40 ₰
Singstimmen 40 ₰
Instrumentalstimmen 80 ₰

— — **Clavier-Auszug** apart 1 ℳ 60 ₰

In dem Anzeigeblatte No. 37 zu den Witt'schen Fliegenden Blättern für Kirchenmusik (1878) sind diese beiden Ausgaben von Sachverständigen auf's Wärmste empfohlen.

Palestrina, J. P. A., Missa „Hodie Christus natus est". 8 voc. concinenda, quam edidit Fr. Witt. Part. 2 ℳ 40 ₰ Stimmen 1 ℳ

Diese Messe wird von sämmtlichen Referenten des Cäcilienvereins als ein Meisterwerk ersten Ranges, das den höchsten Anforderungen an ein kirchliches Tonwerk im höchsten Maasse entspricht, empfohlen.

Selbst, Caplan, **der kathol. Kirchengesang** beim heiligen Messopfer. **Vorträge** für das christliche Volk zum Gebrauche von Geistlichen und Laien. (1880). 8°. 276 S. 1 ℳ 50 ℳ

Singenberger, Joh., Cantus in honorem Ss. Cordis et Nominis Jesu et purissimi Cordis B. Mariæ Virginis. Orginal-Compositionen für 2, 3 und 4 gleiche und ungleiche Stimmen. Mit einem Vorworte von Fr. Witt. (Text lateinisch oder deutsch.) Partitur 4 ℳ Stimmen 4 ℳ

Stehle, J. G. E., Liber Motettorum ad 4 voc. impares per totum annum. Editio secunda augmentata. Mit Anhang. (1880.) Partitur 3 ℳ 50 ₰

Eine treffliche Sammlung grossentheils leichter Motetten. Die Stimmen hiezu finden sich in Witt's Opus XV.

— — Dasselbe. Anhang zur I. Auflage. apart 50 ₰

Thinnes, F. J., Wandtafeln für den Kirchenchor. Zwei Blätter im grössten Folioformat. 60 ₰

Viadana, Lud., Missa „l'Hora passa" quatuor Vocum. Ex codicibus impressis redegit Fr. X. Haberl. Edito secunda. Partitur 1 ℳ 50 ₰ Stimmen 50 ₰

— — **Missa** sine Nomine quatuor vocum. Ex codicibus impressis redegit Fr. X. Haberl. Partitur 1 ℳ 50 ₰ Stimmen 40 ₰

Diese beiden gehaltvollen, kurzen Messen, welche für die Ausführung fast keine Schwierigkeiten darbieten, dürften allen Jenen sehr willkommen sein, welche das Verlangen nach „guten" einfachen Messen von älteren Meistern hegen.

Witt, Fr. X., (Op. 5a.) **Cantus Sacri** ad 3 vel 4 Voces æquales. Editio tertia. (1880.) Partitur 2 ℳ 40 ₰ Stimmen 1 ℳ 20 ₰

Witt, Fr. X., (Op. 5b.) **Cantus Sacri** ad 4 voces æquales. Series nova. Partitur 3 ℳ 60 ₰ Stimmen 2 ℳ 40 ₰

Sämmtliche Referenten des Cäcilienvereines empfehlen diese beiden Abtheilungen, deren erste nun schon in der dritten Auflage erscheinen musste, mit aller Wärme und halten diese Sammlung von Kirchenliedern für die beste dieser Art.

— — (Op. 15.) **Stimmenhefte zu den Offertorien des ganzen Jahres,** zu welchen die Partituren meistens in den kirchenmusikalischen Zeitschriften von Dr. Fr. Witt und in Stehle's Motettenbuch erschienen sind. 1—3 Lieferung, je 3 ℳ 20 ₰

— — — Partituren zur 1. Lieferung (soweit sie nicht in Stehle's Motettenbuch enthalten sind.) Autographirt, 2 ℳ

(Die Subscribenten auf dieses Werk erhalten jede mindestens 16 Bogen starke Lieferung der Stimmenhefte beim direkten Bezuge von der Verlagshandlung um 2 ℳ)

Allen Chören, welche mehrstimmigen Gesang pflegen, sind diese Stimmenhefte dringendst zu empfehlen. Dieselben sind unentbehrlich für Jedermann, der von den Musikbeilagen zu den Witt'schen Zeitschriften einen praktischen Gebrauch machen will.

— — (Op. 23.) **Organum** ad Ordinarium Missæ quod curavit S. Rituum Congregat. Editio tertia augmentata. 2 ℳ 40 ₰

— — Dasselbe in ½ Chagrinband 3 ℳ 20 ₰

— — **Fliegende Blätter für kathol. Kirchenmusik.** 1866—1880. Vorhanden sind noch: die Jahrgänge 1873, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879 und 1880. Jeder Jahrgang kostet 2 ℳ

— — **Dieselben.** 1. Jahrgang. 1866. 2. Aufl. **ohne Musikbeilagen.** 60 ₰

— — „ 5. Jahrgang. 1870. **Ohne Musikbeilagen** 80 ₰

— — „ **Sämmtliche Musik-Beilagen zu den Jahrgängen 1875, 1876 und 1878.** Jeder Jahrgang apart 1 ℳ 20 ₰

Musica sacra. Beiträge zur Reform und Förderung der kathol. Kirchen-Musik. 1868—1880. Vorhanden sind noch die Jahrgänge 1876, 1877, 1878 und 1880. Jeder Jahrgang kostet 2 ℳ

— — **Dieselbe.** Erster Jahrgang. 1868. Zweite Auflage ohne Musikbeilagen. 1 ℳ 20 ₰

— — „ **Sämmtliche Musikbeilagen** zum Jahrgange 1878. 1 ℳ 20 ₰

14. (19.)

15. (26.)



Formular für die Einsendung der Preisrebus
im
Cäcilien-Kalender
für das Jahr 1881.

Nach meiner Meinung lautet die Auflösung der drei Aufgaben wie folgt:

Genaue Adresse:

Prämie zum Cäcilien-Kalender
pro 1881.

Der Unterzeichnete bestellt

. . . . Exempl. der **Solfeggien** von **Bertalotti**

gegen Einsendung des Betrages von 50 Pfg. pro Exemplar.

Preis im Buchhandel 1 Mark.

☞ Nur die auf diesem Bestellzettel notirten und an den Redakteur des Cäc.-Kal. eingesendeten und vorausbezahlten Bestellungen werden zu obigem Preise expedirt, alle anderen dem Buchhändler zur Besorgung überlassen.

F. X. Haberl,
Domkapellmeister.

Inhalts-Verzeichniß
der sechs Jahrgänge vom Cäcilien-Kalender.

I. Jahrgang 1876.

Außer den gewöhnlichen Kalendernotizen bilden den Inhalt desselben: Das römische Kalendarium. Tabellen für Stundenordnung, kirchliche Verrichtungen und Aufführungen, Einnahmen und Ausgaben, ausgeliehene Bücher 2c. Originalbeiträge sind: Ein 4 stimmiges Motett zum heiligen Herzen Jesu von Michael Haller, eine Abhandlung über Guido's Leben und Wirken von P. Utto Kornmüller, eine umfangreiche Dichtung von Dr. Franz Trautmann, Scenen kirchenmusikalischer Verhältnisse in Altbayern von J. Schlicht. Schilderung des Lebens, Wirkens und Leidens der heiligen Cäcilia nach Dom Guéranger bearbeitet, die Novelle „Chopin und Berlioz" von Schirmer, ein alphabetisches Sachregister über alle in „Fliegenden Blättern" und „Musica sacra" von Dr. Franz Witt seit ihrem Erscheinen publizirten Musikbeilagen. Schließlich folgen Münz-, Maß- und Gewichtstabellen 2c. Der Kalender enthält außerdem 16 prachtvolle Illustrationen, Porträt's Genrebilder 2c.


Cantate Domino canticum novum
Caecilien Kalender
1882
Redigirt zum Besten der kirchlichen Musikschule
in Regensburg von
Dom-Kapellmeister
Franz X. Haberl

Vorwort.

Wer die Einleitung zu den bisherigen sechs Jahrgängen des C.-K. gelesen hat, wird auch für das Jahr 1882 nichts anderes erwarten, als einen Bericht, „wie es mit der kirchl. Musikschule in Regensburg steht". „Nun, wie steht's?" „Reicht!" — war die lakonische Antwort einem neugierigen, aber bisher für dieselbe unthätigen Manne gegenüber. Derselbe verstand „Reich", sei es aus Mangel deutlicher Aussprache meinerseits, sei es aus Harthörigkeit seinerseits; — und seit dieser Zeit gelte ich bei ihm und bei Vielen für „reich", weil man ein paar in gutem Zustand befindliche Häuser sieht, die mit nöthigen Möbeln und Instrumenten und einer ansehnlichen Bibliothek versehen sind, sowie einen neu angelegten Garten von mehr als zwei Tagwerken, der für die Musikschule aus den geliehenen Geldern angekauft und rentirlich gemacht worden ist. Was nützt da das Protestiren? Man muß die Leute auf ihrem Glauben lassen, denn Reichthum wäre so wenig eine Schande als Armuth eine ist; aber die Eingeweihten, und dazu gehören die verehrlichen Leser des Vorwortes zum C.-K., wissen, daß wir mit der „paupertas", wörtlich „Mangel des Reichthums" behaftet sind, wenn auch die „egestas" Dürftigkeit einstweilen noch nicht sich eingestellt hat.

Wenn wir trotzdem kein monatliches Bulletin über die finanzielle Lage der kirchl. Musik-Schule ausgeben, sondern jährlich nur einmal öffentlich unsere Schulden bekennen, so geschieht es (ich rede da im Namen derjenigen Herren, die durch den unentgeltlichen Unterricht seit acht Jahren die kirchl. Musik-Schule eigentlich möglich machen), um die mildthätige Aufmerksamkeit unserer Gönner nicht bis zum „Lästigwerden" in Anspruch zu nehmen und doch immer in lebendigem Andenken zu stehen, und weil wir uns moralisch und physisch noch wohl befinden.

Im vorigen Jahrgang des C.-K. (Vorwort S. V.) wurde um die fernere Unterstützung der kirchl. Musik-Schule in Regensburg gebeten, diese Bitte wird heuer im Hinblick auf die Zukunft auf's dringendste erneuert. Wenn der Unterzeichnete im Jahre 1877 bei Gelegenheit der Generalversammlung in Biberach als Grund der bis zu jener Zeit

erreichten Erfolge angab: „Arbeiten konnte ich und zu betteln schämte ich mich nicht“, so wollte mit diesem Imperfectum nicht gesagt sein, daß seit jener Zeit Arbeit und Bettel nicht mehr nöthig waren, wir arbeiten und betteln dazu, und auf diese Weise werden wir die „egestas“ abhalten, denn die „paupertas“ in einer kirchlichen Sache ist kein Unglück, weil sie vor Bequemlichkeit, Erschlaffung und Überhebung bewahrt.

Abgesehen von den Summen, die noch an die Besitzer der Anlehensscheine zu zahlen sind, existirt die Hypothekschuld von 30,000 ℳ. fort, und die Hauptsorge des Unterzeichneten: „die Musikschule in eine kirchliche Stiftung mit obrigkeitlicher Sanction und Corporationsrechten und einem durch Statuten zu bestimmenden Verwaltungsrath umzuwandeln“, ist kaum berührt.

„Auf dem Gelde jedoch, das ohne einen Mäcenas*) mit den vertrauensvoll einstweilen zur Verfügung gestellten, meist sauer erworbenen Sparpfennigen von Laien und Geistlichen (ein einfacher Landkaplan schenkte 1000 ℳ.!), von Personen, die wirklich ein Opfer brachten, zu Stande gekommen ist, hat bisher Gottes reichster Segen geruht, und ich bete täglich beim hl. Opfer, daß er ferner darauf ruhen wolle, auch dann, wenn durch die Erfolge bewogen und veranlaßt, Reiche und Große dieser Erde ihre stets willkommenen Gaben für ein schlichtes „Vergelt's Gott“ spenden werden.“

Es ist noch kein Mäcenas gekommen, aber die Opfer von Laien und Geistlichen dauerten fort, und somit auch Gottes Segen — auf den wir übrigens auch hoffen wollen, wenn irgend Jemand, der vom Geld „im Diminutivum“**) sprechen kann, an die kirchliche Musik-Schule denkt.

Bekanntlich sind die Hauptzuflüsse für die materielle Existenz der kirchl. Musik-Schule folgende: 1) Die bei oder vor den Ziehungen der Anlehensloose geschenkten Zinsen oder Kapitalien, 2) der Ertrag des C.-K., 3) der 5% Reingewinn des Depot's der Harmonium von Peloubet ꝛc. (siehe S. 89 dieses Kalenders).

In welchem Grade der erste Punkt Vortheile bringen wird, muß sich zeigen, wenn die Besitzer der am 1. Sept. 1881 gezogenen 10 Serien (siehe C.-K. 1880, S. V.) ihre Forderungen oder Schenkungen kundgegeben haben werden. Es wurden nämlich aus den nach sieben Ziehungen noch vorhandenen 35 Serien in üblicher Weise, unter Beisein dreier Zeugen durch einen Solosopranisten des hiesigen Domchores nachstehende 10 Serien (jede mit 100 Numern à 10 ℳ.) gezogen:

50, 40, 42, 9, 30, 52, 58, 7, 59, 18.

Laut dem Anlehensjournal waren die Serien 50, 40 (mit Ausnahme von 25 Numern), 42, 52, 58, 59, 9 nicht besetzt; — 6750 ℳ sind also nicht zu zahlen. Für

*) Siehe Stenograph. Bericht über die 7. G.-V. des C.-V. in Biberach, 1877. Verlag von Fr. Pustet.

**) „Es ist sonderbar, daß diejenigen Leute, die das Geld am liebsten haben und am besten zu Rathe halten, gerne im Diminutiv davon sprechen: „Da kann ich meine 600 Thälerchen dabei verdienen — ein hübsches Sümmchen!“ — Wer so sagt, schenkt nicht leicht ein halbes Thälerchen weg.“ Wird man in Folge dieser psychologischen Äußerung „Lichtenberg“ als einen Menschenkenner betrachten müssen?!

Ser. 30, Nr. 73—96 erhielt der Kassier des Cäc.-V. 240 M. sammt den Zinsen vom 1. Sept. 1879 = 19 M. 20 Pf., ebenso für Ser. 7 Nr. 1—7 das Kapital von 70 M. nebst Zinsen seit April 1877 = 12 M. 70 Pf.

Ohne Zinsenberechnung treffen für 1881 M. 3250. Da aber schon an Kapitalien allein durch die Großmuth der betreff. Herrn in den Serien 7, 18 und 30 M. 650 Geschenk an Kapital und Zinsen sind, so treffen im schlimmsten Falle sammt Zinsen für das Jahr 1881 circa 3000 M. Das Glück, nennen wir's Vorsehung, hat also in diesem Jahre sehr wohlthätig gewirkt. Es sind aber noch 25 Serien mit 16,000 M. onerirt vorhanden, die in zwei Doppelziehungen (1882 und 1883) zum Vorschein kommen werden — und darum bitte ich die bisherigen Freunde und Gönner der kirchl. Musik-Schule in Regensburg nicht bloß uns treu zu bleiben, sondern auch neue Wohlthäter zu gewinnen.

Diejenigen Herrn aber, die in Besitz von Numern aus den Serien 7, 18, 30 und 40 sich befinden, bitte ich: a) die Anlehensscheine einzusenden, um Kapital und treffenden Zins in Empfang zu nehmen; für den Nachlaß der Zinsen steigt unsere Dankbarkeit von Jahr zu Jahr! oder b) die Anlehensscheine nicht einzusenden, und etwa durch Correspondenzkarte oder stillschweigend das Kapital von je 10 M. nebst Zinsen zu schenken.

Gegenüber der Doppelziehung von 1880, bei welcher 5380 M. 40 Pf. ausbezahlt wurden, ist für dieses Jahr keine Furcht zu hegen; die damals (S. V des C.-K. 1880) drohenden neuen Schulden konnten dadurch beseitigt werden, daß H. Pustet den ganzen „Verlag der kirchl. Musikschule" ankaufte und von allen 6 Jahrgängen des C.-K. je 800 Exemplare erwarb.

Diese Generosität war dem Unterzeichneten in dreifacher Beziehung dankenswerth, denn 1) wurde das papierene Kapital in klingende Münze zum Schuldenzahlen verwandelt, 2) wurde ich vor noch größerem Schaden bewahrt, denn heute noch sind circa 300 Mark in ganz Deutschland zerstreut, die als Bezahlung für gelieferte Musikalien oder Cäcilienkalender wahrscheinlich „uneinbringbar" sind, wenn ich nicht unverhältnißmäßig viel Zeit und Geld verwenden will, um diese kleinen Herren Schuldner mit 60 Pf., 1 M., 2 M. rc. an den der Musikschule zugefügten Schaden oder entgangenen Gewinn zu erinnern. Möchten sie in Folge dieser Enthüllung in's Gewissen gehen! 3) Die Correspondenz- und Versendungsarbeit nahm viel kostbare Zeit für Berufsgeschäfte weg, denn so einträglich kann der Selbstverlag nie werden, daß man eine eigene Person dafür anstellen und bezahlen kann, sonst ist der Gewinn verloren.

Darum habe ich auch den Cäcilienkalender für 1882 und die Folge Herrn Pustet gegen ein entsprechendes Honorar zum Besten der kirchl. Musikschule in Verlag gegeben, denn die Taube sehe ich lieber im Teller als auf dem Dache.

Uebrigens war der Ertrag desselben für das verflossene Jahr ein zufriedenstellender; es wurden circa 3200 Exemplare verkauft und dadurch ist der kirchl. Musikschule nach Abzug aller Herstellungs-, Correspondenz- und Versendungskosten ein Reingewinn von 960 M. zugegangen.

Wenn ich übrigens die bisherigen Abnehmer des C.-K. bitte, ihre Bestellungen in Zukunft nicht mehr an meine Adresse, sondern an Herrn Pustet in Regensburg zu richten,

so bin ich für die größere oder geringere Abnahme des C.-K. nicht theilnahmslos, da von ihr eventuell auch der größere oder geringere Gewinn für die kirchl. M.-Sch. abhängt.

Denjenigen Herren aber, welche für den zweiten Theil des C.-K., der als „wissenschaftliches Jahrbuch" bezeichnet werden kann, ihre werthvollen Beiträge geliefert haben, muß die Redaktion öffentlichen Dank für ihre Uneigennützigkeit aussprechen, da sie Alle auf Honoraranspruch, der laut Vertrag von der Red. getragen werden muß, zu Gunsten der kirchl. M.-Sch. verzichtet haben.

An Umfang und Ausstattung hat der C.-K. durch diesen Verlagswechsel nichts verloren; wer den Werth eines Buches nach der Menge der Typen bemessen wollte, würde im Vergleich mit Werken, welche in großer Schrift etwa 300 Seiten stark sind, den Preis des C.-K. als eine Verschleuderung beurtheilen müssen, denn bei gleichheitlich großem Druck füllt der Inhalt des C.-K. für 1882 sicher 300 Seiten aus — abgesehen von dem bleibenden Werth, den die enthaltenen Aufsätze für jeden Freund und Beförderer der kathol. Kirchenmusik und der mit ihr verbundenen Disciplinen haben und behalten.

Auch die früheren Jahrgänge des C.-K. sind, soweit der Vorrath reicht,*) durch H. Pustet zu beziehen.

Hiemit ist auch der zweite Hauptzufluß für die Existenz der kirchl. M.-Sch. besprochen. Ueber den dritten ist auf S. 89 dieses Kal. referirt; die Instrumente haben laut Quittung so viel Beifall gefunden, daß an der Rentabilität des Depots auch für's nächste Jahr nicht gezweifelt werden kann.

Zu den kleineren Einnahmen der M.-Sch. gehört auch die Buchhändlerprovision von circa 1 M., welche die Mitglieder der Palestrinagesellschaft durch ihre Subscription auf die Gesammtausgabe der Werke Giov. Pierluigi's für jeden Band beitragen. Ueber den Stand dieses Unternehmens ist auf S. 84 und 90 dieses Kalenders Bericht erstattet.

Wenn Wieland Recht hat: „die Kunst, reich zu werden, ist im Grunde nichts Anderes, als die Kunst, sich des Eigenthums anderer Leute mit ihrem guten Willen zu bemächtigen" — dann ist die kirchl. M.-Sch. daran, reich zu werden, denn „der gute Wille anderer Leute" mit einem Theil ihres Eigenthums dem materiellen Fortbestand der kirchl. M.-Sch. unter die Arme zu greifen, ist auf's dankbarste anzuerkennen, aber demungeachtet bleibt die Eingangs erwähnte »paupertas« so lange bestehen, bis für einen Fond zur Anstellung passender, tüchtiger Lehrkräfte gesorgt ist, und so lange werden wir „arbeiten und betteln".

Unterdessen soll aber Nichts versäumt werden, die geistige Thätigkeit, welche seit acht Jahren 42 Eleven mit größerem oder geringerem Erfolge zugewendet wurde, fortwirken zu lassen und zu erhöhen. Das Programm unseres Unterrichtes wurde in Biberach entwickelt, und im Cäc.-K. 1879 S. VII. neuerdings publizirt. Es ist noch immer das Gleiche: „In erster Linie zum fleißigen Studium der „Alten" anzuspornen."

---

*) Von 1876 wurden 6000 Exemplare gedruckt, aber nur mehr 800 sind vorhanden.

Diesem Grundsatz hat auch die Gesammtausgabe der Werke Palestrina's ihr Zustandekommen zu verdanken, und die Mus. div. von Proske ist im ersten Bande der Neuauflage bereits bis zur 4. Messe gediehen. Die Theilnahme, welche unsere Bestrebungen in hervorragenden kirchenmusikal. Kreisen gefunden haben, ermuthigt nun den Redakteur des C.-K., mit einem neuen Project an die Öffentlichkeit zu treten, und zur Subscription auf eine in 10 Partiturbänden in Stich, Ausstattung und Preis (à 10 ℳ. für die Subscribenten, im Buchhandel 15 ℳ) der Palestrinaausgabe gleiche, innerhalb 10 Jahren herzustellende Edition des mit Recht berühmten, wirklich großartigen Sammelwerkes von Orlandus di Lassus einzuladen, das den Titel „Magnum opus musicum"*) führt. Dieses Werk enthält 516 Motetten, überwiegend mit kirchlich liturgischem Texte, und zwar 12 zweistimm. mit Text, 12 Solfeggien**) ohne Text, 24 Mot. zu drei, 100 zu vier, 167 zu fünf, 170 zu sechs, 24 zu acht, 2 zu neun, 3 zu zehn, 2 zu zwölf Stimmen, und wurde vom sel. Kanonikus Dr. Karl Proske vollständig nach dem Originaldruck in Partitur gebracht. So viel mühevolle Liebe zu den Alten, ein so werthvoller Schatz,***) der noch dadurch an Interesse gewinnt, daß Proske zu jeder der 516 Numern in prägnanten Worten sein Urtheil über den musikalischen Eindruck niederschrieb, soll mit Gottes Hilfe und der Unterstützung aller für die kirchenmusikalische Reform ernstlich begeisterter Kunstfreunde nicht länger in weiteren Kreisen unbekannt bleiben.

Zum Gelingen dieses Unternehmens dürfte auch die Erinnerung beitragen, daß Palestrina, das Haupt der römischen Schule, und Orlando di Lasso, der größte Niederländer, im Jahre 1594 aus diesem Leben geschieden sind. Wenn bei letzterem eine Gesammtausgabe seiner Werke bei der großen Menge derselben unausführbar scheint, so dürfte sicher die Gesammtedition der bedeutendsten Sammlung, die von den Söhnen Orlando's besorgt wurde, bei 300 Personen in und außer Deutschland so viel Anklang finden, daß noch vor 1894, wie die Gesammtausgabe der Werke Pierluigi's, so auch die 10 bändige Partitur vom magnum opus Orlando's fertig als Monument für diese beiden großen Komponisten des 16. Jahrh. in den Händen aller Freunde der „Alten" ist.†) Ambros bemerkt zur Schilderung Orlando's durch Proske:*†)

„Bei Palestrina tritt mehr das Lichthelle, Liebenswürdige, wenn wir so sagen wollen „Engelhafte" zu Tage, das Jedermann sogleich anmuthet, die höchste künstlerische Weisheit

*) Der genaue Titel lautet: Magnum | opus musicum | Orlandi de | Lasso Capellae Ba- | varicae quondam | magistri. | Complectens omnes | cantiones quas motetas vulgo vocant, tam antea editas quam hactenus nondum | publicatas II. III. IV. V. VI. VII. | IIX. IX. X. XII. | vocum. A | Ferdinando Serenissi- | mi Bavariae Ducis Maximiliani | Musicorum praefecto, et Rudolpho, eidem Principi | ab Organis; Authoris filiis summo studio col- | lectum, et impensis eorundem | Typis mandatum. | Cum grat: et Privil: Sac: Caes: Majest: Authori concesso. | Monachii, | Ex typographia Nicolai Henrici. | MDCIV. 8 Stimmbände in Folio.

**) Siehe Vorwort zu Bertalotti's Solfeggien, edirt von Fr. X. Haberl, Verlag von Fr. Pustet.

***) Die Proske'sche Bibliothek ist Eigenthümerin dieser mit staunenswerthem Fleiße und eisernem Willen durchgeführten Arbeit. Siehe C.-K. 1877, Lebensskizze Dr. Proske's von G. Jakob, S. 38.

†) Im C.-K. für 1883 wird die Redaktion ohne Umschweife erklären, ob sie in der Lage ist, die Edition des „magnum opus" durchzuführen. Darum bittet sie bis längstens 1. Juli 1882 um Zuschriften von Seite derjenigen Persönlichkeiten, die sich bei der Subscription betheiligen wollen. Vielleicht gelingt es, die hohe königl. bayer. Regierung für dieses mit der Kunstgeschichte des Vaterlandes so innig zusammenhängende Unternehmen zu gewinnen.

*†) Siehe Mus. div. I. B. Einleitung, und Ambros, Musikgesch. 3. B. S. 35.



in scheinbar selbstverständlichen Formen, während Orlando's Musik tiefere, dunklere Töne anschlägt, mehr eine energische Kraft entwickelt, Umrisse von mächtigster Lebendigkeit, aber von geringerer Anmuth als die Musik des Römers, daher sie denn für den ersten Eindruck nicht in gleichem Maaße gewinnend sein kann, bis bei näherer Bekanntschaft ihre Sprache in ihrer ganzen geistigen Gewalt verständlich wird."

Wenn dieses Project, das dem Programm der kirchl Musik-Schule entspricht, von vielen Seiten die nöthige Unterstützung findet, dann sind wir im Erfolg um einen großen Schritt vorangerückt, stets aber eingedenk der Devise:



Regensburg, 4. Oktober 1881.

Fr. X. Haberl,
Domkapellmeister.

Kalender-Notizen.

Das Jahr 1882 ist nach der gregorianischen oder verbesserten Zeitrechnung ein gemeines Jahr und zählt bürgerlich 365 Tage.

Cyklische Zeitrechnung.

Die goldene Zahl ist = 2, die Epakten (d. i. die Zahl der Tage zwischen Neujahr und dem letzten Neumonde vorher) = XI, die Sonnenzirkelzahl = 15, der Römer Zinszahl oder Indictio = 10, der Sonntagsbuchstabe = A. — Daraus entrechnet sich Septuagesima am 5. Febr., Aschermittwoch am 22. Febr., Ostervollmond am 3. April, Osterfest am 9. April, Kreuzwochensonntag am 14. Mai, Himmelfahrt Christi am 18. Mai, Pfingstsonntag am 28. Mai, Trinitatis oder Dreifaltigkeitsfest am 4. Juni, Frohnleichnamsfest am 8. Juni, und der 1. Adventsonntag am 3. Dezember.

Von den vier Jahreszeiten.

Der Winter für 1881/82 beginnt im Jahre 1881 am 21. Dez. Abends 5 U. 5 M. Der Frühlingsanfang ist am 20. März 1882 Abends 5 U. 53 M. Der Sommer fängt am 21. Juni Nachm. 2 U. 10 M. an. Die Hundstage beginnen am 23. Juli früh 1 U. 4 M. und enden am 23. Aug. Morg. 7 U. 40 M. Der Herbst beginnt am 23. Sept. früh 4 Uhr 36 Min. Der Winter für 1882/83 tritt am 21. Dezbr. Nachts 11 Uhr 20 Minuten ein.

Sonnen- und Mondsfinsternisse.

Im Jahre 1882 werden zwei Sonnenfinsternisse stattfinden, von denen die erste in unserer Gegend sichtbar sein wird. Der Mond wird in diesem Jahre nicht verfinstert.

Die erste Sonnenfinsterniß am 17. Mai ist eine totale. Sie beginnt auf der Erde überhaupt 5 Uhr 42 Min. Morgens wahre M. Z. in 13° 52′ östl. L. v. Gr. und 3° 48′ nördl. Br. Die Totalität beginnt 6 Uhr 44 Min. in 356° 6′ östl. L. v. Gr. und 10° 21′ nördl. Br. und endet 10 Uhr 9 Min. in 139° 50′ östl. L. und 25° 11′ nördl. Br. Die Finsterniß endet auf der Erde überhaupt 11 Uhr 10 Min. Vormittags in 121° 41′ östl. L. und 18° 42′ nördl. Br. Die centrale Verfinsterung im wahren Mittage findet statt 8 Uhr 31 Min. in 63° 46′ östl. L. und 38° 48′ nördl. Br. — Die Finsterniß wird in Europa, Asien und dem größeren Theile Afrikas sichtbar sein. Für München und das südliche Bayern ist die wahre Ortszeit des Eintrittes 6 Uhr 47 Min. Morgens, die des Austrittes 8 Uhr 25 Min. Morgens. Die größte Phase ist 0·335.

Die zweite Sonnenfinsterniß findet statt in der Nacht vom 10. auf den 11. Nov. Sie beginnt auf der Erde überhaupt am 10. Abends 9 Uhr 24 Min. wahre M. Z. in 140° 31′ östl. L. v. Gr. und 2° 52′ nördl. Br. und endet am 11. Nov. früh 3 Uhr 24 Min. in 236° 54′ östl. L. v. Gr. und 16° 48′ südl. Br. Die Finsterniß wird im ostindischen Archipel, in Australien und hauptsächlich in der südlichen Hälfte des großen Oceans sichtbar sein.

Am 6. Dezemb. findet ein Venus-Durchgang statt, der zum Theil auch in unserer Gegend beobachtet werden kann. Der Eintritt findet statt 2 Uhr 46 Min. Nachm. m. Münch. Z., der Austritt 8 Uhr 55 Min. Abends. Der Eintritt erfolgt 145° östl., der Austritt 114° westlich vom nördlichen Punkte der Sonnenscheibe für den Anblick mit unbewaffnetem Auge. Die Erscheinung wird in Europa, Afrika und Amerika zu sehen sein, in ihrem ganzen Verlaufe nur in Südamerika und in dem östlichen Theile Nordamerikas.

Monds-Hauptgestalten.

Januar. Vollmond den 4. um 11 Uhr 45 Min. Vorm. — Letztes Viertel den 12. um 4 Uhr 43 Min. Nachm. — Neumond den 19. um 5 U. 22 M. Abends. — Erstes Viertel den 26. um 8 U. 31 M. Vorm.

Februar. Vollmond den 3. Morg. 6 U. 45 M. — Letztes Viertel den 11. Morg. 9 U. 20 M. — Neumond den 18. früh 3 Uhr 36 Min. — Erstes Viertel den 24. Abends 10 Uhr 17 M.

März. Vollmond den 5. früh 1 Uhr 26 Min. — Letztes Viertel den 12. Abds. 10 U. 14 M. — Neumond den 19. Nachm. 1 Uhr 3 Min. — Erstes Viertel den 26 Nachm. 2 Uhr 20 M.

April. Vollmond den 3. um 6 U. 33 M. Abends. — Letztes Viertel den 11. um 7 Uhr 16 M. Morg. — Neumond den 17. um 10 Uhr 25 Min. Abends. — Erstes Viertel den 25. um 7 U. 43 M. Morg.

Mai. Vollmond den 3. um 9 U. 17. M. Vormtg — Letztes Viertel den 10. um 1 Uhr 21 M. Nachm. — Neumond den 17., 8 U. 19 M. Morgens mit einer totalen Sonnenfinsterniß. — Erstes Viertel den 25. um 1 U. 38 M. früh.

Juni. Vollmond den 1. um 9 U. 20 M. Abends. — Letztes Viertel den 8. um 5 Uhr 46 Min. Abends. — Neumond den 15. um 7 U. 20 M. Abends. — Erstes Viertel den 23. um 6 U. 48 M. Abds.

Juli. Vollmond den 1. um 6 Uhr 54 M. Morgens. — Letztes Viertel den 7. um 10 U. 38 M. Abends. — Neumond den 15. um 7 U. 48 M. Morgens. — Erstes Viertel den 23. um 11 U. 4 M. Vorm. — Vollmond den 30. um 2 Uhr 48 Min. Nachm.

August. Letztes Viertel den 6. um 5 Uhr Morg. — Neumond den 13. um 9 U. 57 M. Abds. — Erstes Viertel den 22. um 1 U. 41 M. früh. — Vollmond den 28. um 10 U. 5 M. Abds.

September. Letztes Viertel den 4. um 2 U. 13 M. Nachm. — Neumond den 12. um 1 U. 45 M. Nachm. — Erstes Viertel den 20. um 2 U. 15 M. Nachm. — Vollmond den 27. um 5 U. 57 M. Morg.

Oktober. Letztes Viertel den 4. um 3 U. 4 Min. früh. — Neumond den 12. um 6 U. 48 M. Morg. — Erstes Viertel den 20. um 12 U. 41 Min. Nachts. — Vollmond den 26. um 3 U. 20 M. Nachm.

November. Letztes Viertel den 2. um 7 U. 44 M. Abends. — Neumond den 10. um 12 U. 6 M. Nachts mit einer unsichtb. Sonnenfinsterniß. — Erstes Viertel den 18. um 9 U. 28 Min. Vorm. — Vollmond den 25. um 2 U. 49 M. früh.

Dezember. Letztes Viertel den 2. um 3 U. 43 M. Nachm. — Neumond den 10. um 4 U. 24 M. Nachm. — Erstes Viertel den 17. um 5 U. 26 M. Abends. — Vollmond den 24. um 4 U. 28 M. Nachm.

Die Quatembertage für 1882 sind:

I. Der 1., 3. und 4. März. — II. der 31. Mai, 2. und 3. Juni. — III. der 20., 22. und 23. September. — IV. der 20., 22. und 23. Dezember.

Tabelle der beweglichen Feste.

Jahres-Zahl.	Ascher-Mittwoch.	Ostern.	Pfingsten.	1. Advents-Sonntag.
1882	22. Febr.	9. April	28. Mai	3. Dezbr.
1883	7. Febr.	25. März	13. Mai	2. Dezbr.
1884	27. Febr.	13. April	1. Juni	30. Nov.
1885	18. Febr.	5. April	24. Mai	29. Nov.
1886	10. März	25. April	13. Juni	28. Nov.
1887	23. Febr.	10. April	29. Mai	27. Nov.
1888	14. Febr.	1. April	20. Mai	3. Dezbr.
1889	6. März	21. April	9. Juni	1. Dezbr.
1890	19. Febr.	6. April	25. Mai	30. Nov.
1891	11. Febr.	29. März	17. Mai	29. Nov.
1892	2. März	17. April	5. Juni	27. Nov.



Januar, Schnee- oder Eis-Monat hat 31 Tage.



Tage.		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf u. Alt		Sonnen-Auf- u. Utg.		Mondes-Auf- u. Unterg.	
1. Sonntag. (Beschneidung.) Ev.: Name Jesu. Luk. 2. 23.								
1	S.	**Neujahr.** Beschneid. Christi.	♊	11	7 59	4 8	1 49	5 11
2	M.	Adelard. Makarius. Abel.	♊	12	7 59	4 10	2 38	6 9
3	D.	Genovefa. Florenz. Isaak.	♋	13	7 59	4 11	3 40	6 57
4	M.	Isabella. Titus. Dafrosa. ○	♋	14	7 59	4 12	4 36	7 37
5	D.	Severin. Telesphorus.	♋	15	7 59	4 12	5 39	8 10
6	F.	**Heil. 3 Könige.** Ersch. Chr.	♌	16	7 59	4 13	6 44	8 38
7	S.	Lucian. Valentin. Anastas.	♌	17	7 59	4 15	7 48	9 1
2. Sonntag. (1. Sonnt. n. Epiph.) Ev.: Jesus im Tempel. Luk. 2. 42—52.								
8	S.	Erhard, B. Fortunat. Gudula.	♌	18	7 58	4 16	8 52	9 21
9	M.	Julian u. Basilissa. Marcellin.	♍	19	7 58	4 18	9 55	9 42
10	D.	Paul, E. Agatho. Wilhelm.	♍	20	7 57	4 19	11 0	10 1
11	M.	Hyginus. Theodosius. Math.	♎	21	7 56	4 20	12 6	10 21
12	D.	Ernestus. Arkadius. Prob. ☾	♎	22	7 56	4 22	Vm.	10 42
13	F.	Gottfried. Veronika.	♏	23	7 55	4 23	1 12	11 7
14	S.	Hilar. Euphras. Felix v. Nola.	♏	24	7 55	4 24	2 21	11 39
3. Sonntag. (2. Sonnt. n. Epiph.) Ev.: Von der Hochzeit zu Kana. Joh. 2. 1—11.								
15	S.	**Namen-Jesu-Fest.** Romed.	♏	25	7 54	4 26	3 31	12 17
16	M.	Marcellus. Priscilla.	♐	26	7 53	4 27	4 38	Nm.
17	D.	Antonius, Abt. Gamelbert.	♐	27	7 52	4 29	5 39	2 8
18	M.	Petri Stuhlf. z. Rom. Remed.	♑	28	7 51	4 31	6 32	3 21
19	D.	Kanut. Marius. Fulgent. ●	♑	29	7 51	4 31	7 15	4 42
20	F.	Fabian u. Sebastian.	♒	1	7 50	4 33	7 51	6 6
21	S.	Agnes, J. M. Meinrad.	♒	2	7 49	4 35	8 21	7 30
4. Sonntag. (3. Sonnt. n. Epiph.) Ev.: Von des Hauptmanns Knecht. Matth. 8. 1—13.								
22	S.	Vincenz u. Anastas. Theodul.	♓	3	7 48	4 37	8 48	8 54
23	M.	Mariä Vermählung. Emerent.	♓	4	7 47	4 38	9 13	10 14
24	D.	Felician. Timotheus.	♈	5	7 45	4 40	9 38	11 31
25	M.	Pauli Bekehrung. Paulina.	♈	6	7 45	4 41	10 5	12 47
26	D.	Polykarp, B. M. Bathildis. ☽	♉	7	7 44	4 43	10 34	Vm.
27	F.	Johann Chrysost. Avitus.	♉	8	7 42	4 45	11 8	1 59
28	S.	Karl d. Große. Leonides.	♊	9	7 41	4 47	11 49	3 5
5. Sonntag. (4. Sonnt. n. Epiph.) Ev.: Vom Sturm auf dem Meere. Matth. 8, 23—27.								
29	S.	Franz v. Sal. Aquilin. Valer.	♊	10	7 40	4 47	Nm.	4 4
30	M.	Martina, J. M. Adelgunde.	♊	11	7 39	4 49	1 30	4 55
31	D.	Virgilius. Petrus Nol., Ordst.	♋	12	7 37	4 51	2 28	5 37

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.



Februar, Hornung- oder Thau-Monat hat 28 Tage.



Tage		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf u. Alt		Sonnen-Auf- u. Utg.		Mondes-Auf- u. Untrg.	
1	M.	Ignatius. Ephrem. Brigitta.	♋	13	7 35	4 53	3 31	6 12
2	D.	**Mariä Lichtmeß.** Adelheid.	♌	14	7 34	4 55	4 33	6 42
3	F.	Oderich. Blasius, B. u. M. ○	♌	15	7 32	4 57	5 39	7 7
4	S.	Gilbert. Andreas Corf.	♍	16	7 30	4 59	6 42	7 28
6. Sonntag. (Septuagesima.) Ev.: Von den Arbeitern im Weinberge. Matth. 20, 1—16.								
5	S.	Ingenuin u. Albin. Agatha.	♍	17	7 30	5 0	7 46	7 48
6	M.	Dorothea. Titus. Amand.	♍	18	7 28	5 2	8 50	8 8
7	D.	Romuald, A. Richard, K.	♎	19	7 26	5 3	9 55	8 27
8	M.	Honorius. Johann v. Matha.	♎	20	7 24	5 5	11 0	8 53
9	D.	Apollonia. Alto. Ansbert.	♎	21	7 23	5 7	12 7	9 12
10	F.	Scholastika. Silvan. Wilhelm.	♏	22	7 22	5 8	Vm.	9 40
11	S.	Lazarus. Euphros. Jonas. ☾	♏	23	7 20	5 10	1 14	10 14
7. Sonntag. (Sexagesima.) Ev.: Vom Sämann und Samen. Luk. 8, 4—15.								
12	S.	Eulalia. Gaudentius. Modest.	♐	24	7 18	5 12	2 19	10 57
13	M.	Castor, M. Katharina v. Ricci.	♐	25	7 16	5 14	3 22	11 50
14	D.	Valentin. Auxentius. Hyac.	♐	26	7 14	5 16	4 17	12 56
15	M.	Faustinus u. Jovita. Daniel.	♑	27	7 12	5 18	5 5	Nm.
16	D.	Juliana. Onesius. Porphyr.	♑	28	7 10	5 19	5 44	3 31
17	F.	Alexius. Donatus. Theodul.	♑	29	7 9	5 21	6 17	4 55
18	S.	Simeon. Flavian. Concord. ●	♒	30	7 7	5 23	6 46	6 21
8. Sonntag. (Quinquagesima.) Ev.: Jesus heilt einen Blinden. Luk. 18, 31—43.								
19	S.	Konrad v. P. Mansuet. Sus.	♒	1	7 5	5 24	7 14	7 45
20	M.	Eckhart. Nilus u. Zenob.	♓	2	7 3	5 26	7 39	9 7
21	D.	Fastnacht. Adelheid. Eleonora.	♓	3	7 2	5 27	8 6	10 26
22	M.	Ascherm. Petri Sthlf. z. A.	♈	4	6 59	5 29	8 35	11 42
23	D.	Marg. de Cort. Petrus Dam.	♈	5	6 57	5 31	9 9	12 53
24	F.	Matthias, A. Edilbert. ☽	♉	6	6 55	5 33	9 47	Vm.
25	S.	Walburga. Cäsarius.	♉	7	6 54	5 34	10 34	1 56
9. Sonnt. (1. Fastensonnt. Invocavit.) Ev.: Jesus wird vom Satan versucht. Matth. 4, 1—11.								
26	S.	Dionysius. Mechtild. Edigna.	♉	8	6 52	5 36	11 26	2 50
27	M.	Alexander. Leander. Josua.	♊	9	6 50	5 37	12 23	3 36
28	D.	Roman. Rufin u. Theophil.	♊	10	6 47	5 39	1 23	4 13

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

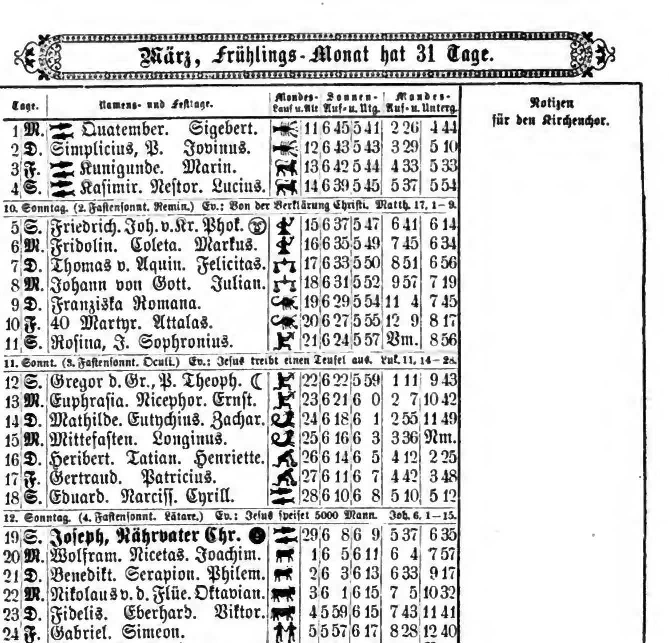
1. ...
2. ...
3. ...
4. ...
5. ...
6. ...
7. ...
8. ...
9. ...
10. ...
11. ...
12. ...
13. ...
14. ...
15. ...
16. ...

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.

März, Frühlings-Monat hat 31 Tage.



Tage.		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf u. Alt	Sonnen-Auf-	u. Utg.	Mondes-Auf-	u. Unterg.
1	M.	Quatember. Sigebert.	11	6 45	5 41	2 26	4 44
2	D.	Simplicius, P. Jovinus.	12	6 43	5 43	3 29	5 10
3	F.	Kunigunde. Marin.	13	6 42	5 44	4 33	5 33
4	S.	Kasimir. Nestor. Lucius.	14	6 39	5 45	5 37	5 54
10. Sonntag. (2. Fastensonnt. Remin.) Ev.: Von der Verklärung Christi. Matth. 17, 1–9.							
5	S.	Friedrich. Joh. v. Kr. Phok.	15	6 37	5 47	6 41	6 14
6	M.	Fridolin. Coleta. Markus.	16	6 35	5 49	7 45	6 34
7	D.	Thomas v. Aquin. Felicitas.	17	6 33	5 50	8 51	6 56
8	M.	Johann von Gott. Julian.	18	6 31	5 52	9 57	7 19
9	D.	Franziska Romana.	19	6 29	5 54	11 4	7 45
10	F.	40 Martyr. Attalas.	20	6 27	5 55	12 9	8 17
11	S.	Rosina, J. Sophronius.	21	6 24	5 57	Vm.	8 56
11. Sonnt. (3. Fastensonnt. Oculi.) Ev.: Jesus treibt einen Teufel aus. Luk. 11, 14–28.							
12	S.	Gregor d. Gr., P. Theoph. ☾	22	6 22	5 59	1 11	9 43
13	M.	Euphrasia. Nicephor. Ernst.	23	6 21	6 0	2 7	10 42
14	D.	Mathilde. Eutychius. Zachar.	24	6 18	6 1	2 55	11 49
15	M.	Mittefasten. Longinus.	25	6 16	6 3	3 36	Nm.
16	D.	Heribert. Tatian. Henriette.	26	6 14	6 5	4 12	2 25
17	F.	Gertraud. Patricius.	27	6 11	6 7	4 42	3 48
18	S.	Eduard. Narciss. Cyrill.	28	6 10	6 8	5 10	5 12
12. Sonntag. (4. Fastensonnt. Lätare.) Ev.: Jesus speiset 5000 Mann. Joh. 6, 1–15.							
19	S.	**Joseph, Nährvater Chr.** ●	29	6 8	6 9	5 37	6 35
20	M.	Wolfram. Nicetas. Joachim.	1	6 5	6 11	6 4	7 57
21	D.	Benedikt. Serapion. Philem.	2	6 3	6 13	6 33	9 17
22	M.	Nikolaus v. d. Flüe. Oktavian.	3	6 1	6 15	7 5	10 32
23	D.	Fidelis. Eberhard. Viktor.	4	5 59	6 15	7 43	11 41
24	F.	Gabriel. Simeon.	5	5 57	6 17	8 28	12 40
25	S.	**Mariä Verkündigung.**	6	5 54	6 19	9 19	Vm.
13. Sonnt. (5. Fastensonnt. Judica.) Ev.: Jesus widerlegt die Lästerungen. Joh. 8, 46–59.							
26	S.	Castul. Emman. Ludgerus. ☽	7	5 52	6 21	10 15	1 30
27	M.	Rupert, B. Lydia. Haimo.	8	5 50	6 22	11 16	2 12
28	D.	Guntram. Castor. Dorotheus.	9	5 48	6 23	12 18	2 45
29	M.	Arbogast. Mechtild. Ludolf.	10	5 46	6 25	Nm.	3 13
30	D.	Quirinus u. Julitta. Regulus.	11	5 44	6 27	2 25	3 37
31	F.	Balbina. Mariä 7 Schm.	12	5 41	6 28	3 29	3 59

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1. ……
2. ……
3. ……
4. ……
5. ……
6. ……
7. ……
8. ……
9. ……
10. ……
11. ……
12. ……
13. ……
14. ……
15. ……
16. ……

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17.	25.
18.	26.
19.	27.
20.	28.
21.	29.
22.	30.
23.	31.
24.	



April, Oster- oder Keim-Monat hat 30 Tage.



Tage		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf u. Alt	Sonnen-Auf-	Sonnen- u. Utg.	Mondes-Auf-	Mondes- u. Unterg.
1	S.	Hugo. Walerich. Theodora.	♍ 13	5 39	6 30	4 31	4 19
14. Sonntag. (6. Faſtenſonnt.) Ev.: Einzug Jeſu in Jeruſalem. Matth. 21, 1—9.							
2	S.	**Palmſ.** Franz v. Paula. Roſ.	♍ 14	5 37	6 31	5 36	4 40
3	M.	Richard. Darius. ○	♎ 15	5 35	6 33	6 41	5 1
4	D.	Iſidor. Zoſimus. Ambroſius.	♎ 16	5 33	6 34	7 48	5 23
5	M.	Vincent. Ferrerius. Emilie.	♏ 17	5 31	6 36	8 54	5 49
6	D.	Gründstg. Cöleſtin I.	♏ 18	5 28	6 38	10 1	6 19
7	F.	**Charfr.** Hermann Joſeph.	♏ 19	5 26	6 39	11 3	6 58
8	S.	Charſamstag. Albert.	♐ 20	5 25	6 40	12 1	7 41
15. Sonntag. Ev.: Auferſtehung des Herrn. Mark. 16, 1—7.							
9	S.	**Hl. Oſterfeſt.** Waltrude.	♐ 21	5 22	6 42	12 51	8 35
10	M.	**Oſtermontag.** Ezechiel, Pr.	♑ 22	5 20	6 44	Vm.	9 39
11	D.	Leo d. Gr., P. Antipas. Jul. ☾	♑ 23	5 18	6 45	1 31	10 50
12	M.	Julius, P. Zeno. Conſtantin.	♒ 24	5 16	6 47	2 11	12 6
13	D.	Simon von Trient. Juſtin.	♒ 25	5 14	6 48	2 41	Nm.
14	F.	Tiburtius, B. Valerian.	♓ 26	5 12	6 50	3 9	2 45
15	S.	Helena. Crescenz.	♓ 27	5 10	6 51	3 35	4 6
16. Sonnt. (1. Sonnt. n. Oſt. Quaſim.) Jeſus kommt durch verſchl. Thür. Joh. 20, 19—31.							
16	S.	Gerold. Calixt. Lambert.	♈ 28	5 8	6 53	4 2	5 28
17	M.	Anicet. Rudolf. ●	♈ 29	5 6	6 55	4 30	6 48
18	D.	Apollonius. Eleutherius.	♉ 1	5 4	6 56	5 0	8 5
19	M.	Crescentius, M. Leo IX.	♉ 2	5 2	6 57	5 36	9 19
20	D.	Sulpitius. Theotim. Theonas.	♊ 3	5 0	6 59	6 19	10 24
21	F.	Speerfeier. Anſelm. Lothar.	♊ 4	4 58	7 1	7 8	11 18
22	S.	Soter u. Cajus. Caſimir.	♋ 5	4 56	7 2	8 3	12 6
17. Sonntag. (2. Sonnt. n. Oſtern. Miſeric.) Ev.: Vom guten Hirten. Joh. 10, 11—16.							
23	S.	Georg. Adalbert. Felix.	♋ 6	4 54	7 4	9 3	12 44
24	M.	Fidelis v. Sigm. Egbert.	♋ 7	4 53	7 5	10 6	Vm.
25	D.	Markus, Ev. Ermin. ☽	♌ 8	4 50	7 7	11 11	1 13
26	M.	Cletus u. Marc. Maria v. g. R.	♌ 9	4 48	7 8	12 13	1 39
27	D.	Peregrinus. Petrus Caniſ.	♍ 10	4 46	7 10	Nm.	2 3
28	F.	Vitalis. Valer. Paul v. Kreuz.	♍ 11	4 44	7 12	2 20	2 24
29	S.	Robert. Petrus, M. Tertulla.	♍ 12	4 43	7 12	3 24	2 44
18. Sonntag. (3. Sonnt. n. Oſtern. Jubilate.) Ev.: Ueber ein Kleines. Joh. 16, 16—22.							
30	S.	Katharina v. Siena. *	♎ 13	4 41	7 14	4 29	3 4

Notizen für den Kirchenchor.

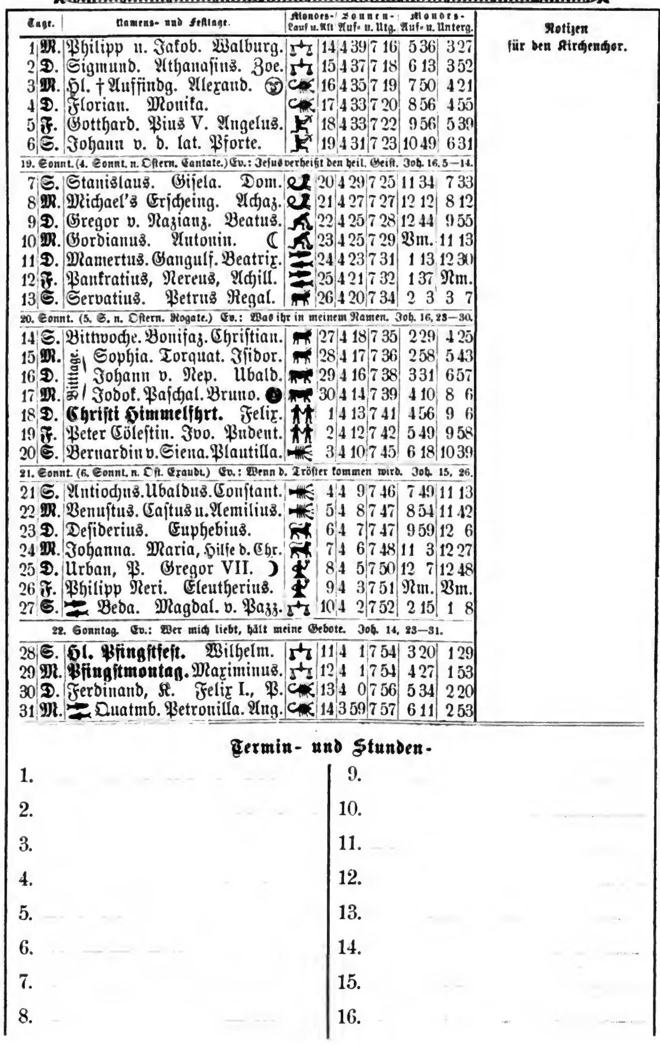
Termin- und Stunden-

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17. ....
18. ....
19. ....
20. ....
21. ....
22. ....
23. ....
24. ....
25. ....
26. ....
27. ....
28. ....
29. ....
30. ....



Mai, Wonne-Monat, Laub-Monat hat 31 Tage.

Tage.		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf	u. Alt	Sonnen-Auf-	u. Utg.	Mondes-Auf-	u. Unterg.
1	M.	Philipp u. Jakob. Walburg.	♎	14	4 39	7 16	5 36	3 27
2	D.	Sigmund. Athanasius. Zoe.	♎	15	4 37	7 18	6 13	3 52
3	M.	Hl. † Auffindg. Alexand. 🌕	♏	16	4 35	7 19	7 50	4 21
4	D.	Florian. Monika.	♏	17	4 33	7 20	8 56	4 55
5	F.	Gotthard. Pius V. Angelus.	♐	18	4 33	7 22	9 56	5 39
6	S.	Johann v. d. lat. Pforte.	♐	19	4 31	7 23	10 49	6 31
19. Sonnt. (4. Sonnt. n. Ostern. Cantate.) Ev.: Jesus verheißt den heil. Geist. Joh. 16, 5—14.								
7	S.	Stanislaus. Gisela. Dom.	♑	20	4 29	7 25	11 34	7 33
8	M.	Michael's Erscheing. Achaz.	♑	21	4 27	7 27	12 12	8 12
9	D.	Gregor v. Nazianz. Beatus.	♒	22	4 25	7 28	12 44	9 55
10	M.	Gordianus. Antonin. ☾	♒	23	4 25	7 29	Vm.	11 13
11	D.	Mamertus. Gangulf. Beatrix.	♓	24	4 23	7 31	1 13	12 30
12	F.	Pankratius, Nereus, Achill.	♓	25	4 21	7 32	1 37	Nm.
13	S.	Servatius. Petrus Regal.	♈	26	4 20	7 34	2 3	3 7
20. Sonnt. (5. S. n. Ostern. Rogate.) Ev.: Was ihr in meinem Namen. Joh. 16, 23—30.								
14	S.	Bittwoche. Bonifaz. Christian.	♈	27	4 18	7 35	2 29	4 25
15	M.	Bittage: Sophia. Torquat. Isidor.	♈	28	4 17	7 36	2 58	5 43
16	D.	Bittage: Johann v. Nep. Ubald.	♉	29	4 16	7 38	3 31	6 57
17	M.	Bittage: Jodok. Paschal. Bruno. 🌑	♉	30	4 14	7 39	4 10	8 6
18	D.	**Christi Himmelfhrt.** Felix.	♊	1	4 13	7 41	4 56	9 6
19	F.	Peter Cölestin. Ivo. Pudent.	♊	2	4 12	7 42	5 49	9 58
20	S.	Bernardin v. Siena. Plautilla.	♋	3	4 10	7 45	6 18	10 39
21. Sonnt. (6. Sonnt. n. Ost. Exaudi.) Ev.: Wenn d. Tröster kommen wird. Joh. 15, 26.								
21	S.	Antiochus. Ubaldus. Constant.	♋	4	4 9	7 46	7 49	11 13
22	M.	Venustus. Castus u. Aemilius.	♋	5	4 8	7 47	8 54	11 42
23	D.	Desiderius. Euphebius.	♌	6	4 7	7 47	9 59	12 6
24	M.	Johanna. Maria, Hilfe d. Chr.	♌	7	4 6	7 48	11 3	12 27
25	D.	Urban, P. Gregor VII. ☽	♍	8	4 5	7 50	12 7	12 48
26	F.	Philipp Neri. Eleutherius.	♍	9	4 3	7 51	Nm.	Vm.
27	S.	🐟 Beda. Magdal. v. Pazz.	♎	10	4 2	7 52	2 15	1 8
22. Sonntag. Ev.: Wer mich liebt, hält meine Gebote. Joh. 14, 23—31.								
28	S.	**Hl. Pfingstfest.** Wilhelm.	♎	11	4 1	7 54	3 20	1 29
29	M.	**Pfingstmontag.** Maximinus.	♎	12	4 1	7 54	4 27	1 53
30	D.	Ferdinand, K. Felix I., P.	♏	13	4 0	7 56	5 34	2 20
31	M.	🐟 Quatmb. Petronilla. Ang.	♏	14	3 59	7 57	6 11	2 53

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17. ....
18. ....
19. ....
20. ....
21. ....
22. ....
23. ....
24. ....
25. ....
26. ....
27. ....
28. ....
29. ....
30. ....
31. ....



Juni, Sommer- oder Brach-Monat hat 30 Tage.



Tage.		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf	u. Alt.	Sonnen-Auf-	u. Utg.	Mondes-Auf-	u. Unterg.
1	D.	Nikodemus. Juventius. ○	♐	15	3 58	7 57	7 45	3 32
2	F.	Erasmus, Marcell.	♐	16	3 58	7 58	8 13	4 22
3	S.	Klotilde. Oliva. Hildeb.	♑	17	3 57	7 59	9 32	5 22
23. Sonntag. (1. S. n. Pf.) Ev.: Mir ist alle Gewalt gegeben. Matth. 28, 18—20.								
4	S.	**Hl. Dreifalt.** Quirinus, B.	♑	18	3 56	8 0	10 13	6 30
5	M.	Bonifazius. Zenaide.	♒	19	3 55	8 1	10 47	7 44
6	D.	Norbert, B. Claudius.	♒	20	3 55	8 1	11 17	9 2
7	M.	Robert, B. Deochar. Gottlieb.	♓	21	3 55	8 2	11 44	10 20
8	D.	**Frohnleichnamsfest.** Med. ☾	♓	22	3 55	8 3	12 9	11 37
9	F.	Felician u. Primus. Richard.	♓	23	3 54	8 4	12 34	12 55
10	S.	Heinrich von Bozen. Getul.	♈	24	3 54	8 5	Vm.	Nm.
24. Sonntag. (2. S. n. Pf.) Ev.: Vom großen Abendmahle. Luk. 14, 16—24.								
11	S.	Bonifazius. Barnabas, Apst.	♈	25	3 53	8 5	1 0	3 28
12	M.	Johannes Facund. Basilides.	♉	26	3 53	8 6	1 30	4 41
13	D.	Anton v. Padua. Peregrin.	♉	27	3 53	8 7	2 6	5 51
14	M.	Basilius. Elisäus. Antonia.	♊	28	3 53	8 7	2 48	6 54
15	D.	Crescent. Vitus. Modest. ●	♊	29	3 53	8 8	3 37	7 50
16	F.	Herz-Jesufest. Luitgardis, J.	♋	1	3 52	8 8	4 34	8 35
17	S.	Rainer. Adolf. Ismael.	♋	2	3 52	8 9	5 35	9 12
25. Sonntag. (3. S. n. Pf.) Ev.: Vom verlornen Schafe. Luk. 15, 1—10.								
18	S.	Marcell. u. Markus. Amandus.	♌	3	3 52	8 9	6 39	9 43
19	M.	Juliana F. Gervas. u. Protas.	♌	4	3 52	8 9	7 44	10 9
20	D.	Silverius, P. M. Florentina.	♌	5	3 53	8 10	8 49	10 34
21	M.	Aloysius v. Gonzaga. Alban.	♍	6	3 53	8 10	9 53	10 52
22	D.	Achatius. Paulin. Eberhard.	♍	7	3 53	8 10	10 57	11 12
23	F.	Edeltraud. Agrippina. ☽	♍	8	3 53	8 10	12 0	11 33
24	S.	**Johann d. Täufers Geburt.**	♎	9	3 54	8 10	Nm.	11 56
26. Sonntag. (4. S. n. Pf.) Ev.: Vom reichen Fischzug Petri. Luk. 5, 1—11.								
25	S.	Wilhelm. Prosper. Adalbert.	♎	10	3 54	8 11	2 10	12 20
26	M.	Johann u. Paul, M. Vigilius.	♏	11	3 54	8 11	3 16	12 49
27	D.	Ladislaus. Sampson. Cresc.	♏	12	3 55	8 10	4 23	Vm.
28	M.	Leo II., P. Irenäus.	♐	13	3 55	8 10	5 29	1 26
29	D.	**Peter und Paul.**	♐	14	3 56	8 10	6 29	2 11
30	F.	Pauli Gedächtniß. Lucina.	♑	15	3 57	8 10	7 24	3 6

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17. ....
18. ....
19. ....
20. ....
21. ....
22. ....
23. ....
24. ....
25. ....
26. ....
27. ....
28. ....
29. ....
30. ....



Juli, Heu- oder Wärme-Monat hat 31 Tage.

Tage.		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf	u. Alt	Sonnen-Auf-	u. Utg.	Mondes-Auf-	u. Unterg.
1	S.	Theobald. Rom. Aaron. ⊕	♑	16	3 57	8 10	8 9	4 11
27. Sonntag. (5. S. n. Pf.) Ev.: Von der wahren Gerechtigkeit. Matth. 5, 20–24.								
2	S.	Mariä Heimsuch. Otto. Proc.	♑	17	3 58	8 9	8 46	5 25
3	M.	Reinhard. Eulogius. Heliodor.	♒	18	3 59	8 9	9 19	6 44
4	D.	Ulrich. Prokop. Flavian.	♒	19	3 59	8 8	9 48	8 4
5	M.	Cyrill. u. Method. Domitius.	♓	20	4 0	8 8	10 13	9 24
6	D.	Isaias. Goar. Cornelius.	♓	21	4 1	8 8	10 39	10 44
7	F.	Willibald. Edilburg. ☾	♈	22	4 1	8 8	11 5	12 1
8	S.	Elisabeth, K. v. Port. Kilian.	♈	23	4 2	8 7	11 34	Nm.
28. Sonntag. (6. S. n. Pf.) Ev.: Jesus speiset 4000 Mann. Mark. 8, 1–9.								
9	S.	Lucretia. Cyrillus. Veronika.	♉	24	4 3	8 6	12 8	2 31
10	M.	Amalie. Rufina u. 7 Brüder.	♉	25	4 4	8 5	12 47	3 41
11	D.	Pius I. Sabinus. Elisabeth.	♊	26	4 5	8 5	Vm.	4 46
12	M.	Andreas von Rinn. Heinrich.	♊	27	4 6	8 4	1 32	5 43
13	D.	Eugen. Anaklet. Margar.	♋	28	4 7	8 3	2 25	6 31
14	F.	Bonaventura, B. Cyrus.	♋	29	4 8	8 2	3 24	7 11
15	S.	Heinrich, K. Apostel Thlg. ●	♋	30	4 9	8 2	4 27	7 44
29. Sonntag. (7. S. n. Pf.) Ev.: Von den falschen Propheten. Matth. 7, 15–21.								
16	S.	Scapulierf. Mar. v. B. Karm.	♌	1	4 10	8 1	5 31	8 12
17	M.	Alexius. Marina. Gebh.	♌	2	4 11	8 0	6 35	8 36
18	D.	Johann Gualbert. Symph.	♍	3	4 12	7 59	7 40	8 57
19	M.	Vincenz v. Paul. Arsenius.	♍	4	4 14	7 57	8 45	9 18
20	D.	Margareth. Elias. Hieronym.	♍	5	4 15	7 56	9 47	9 39
21	F.	Camillus. Daniel. Praxedes.	♎	6	4 17	7 55	10 45	10 6
22	S.	Maria Magdalena. Plato.	♎	7	4 17	7 55	11 54	10 23
30. Sonntag. (8. S. n. Pf.) Ev.: Vom ungerechten Verwalter. Luk. 16, 1–9.								
23	S.	Apollinaris. Liborius. ☽	♎	8	4 18	7 53	Nm.	10 50
24	M.	Christina. Franz Solan.	♏	9	4 20	7 52	2 5	11 22
25	D.	Jakob, Ap. Christophorus.	♏	10	4 21	7 50	3 10	12 1
26	M.	Anna, Mutter Mar. Valens.	♐	11	4 23	7 49	4 12	12 50
27	D.	Sieben Schläfer. Pantaleon.	♐	12	4 24	7 47	5 9	Vm.
28	F.	Nazarius. Victor. Innocent.	♑	13	4 26	7 46	5 59	1 50
29	S.	Martha. Simplic. Felix.	♑	14	4 26	7 45	6 41	3 1
31. Sonntag. (9. S. n. Pf.) Ev.: Jesus weint über Jerusalem. Luk. 19, 41–47.								
30	S.	Abdon u. Sennen. Julitta. ○	♒	15	4 28	7 44	7 17	4 18
31	M.	Ignatius v. Loyola. Fabius.	♒	16	4 29	7 42	7 48	5 39

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1. ....
2. ....
3. ....
4. ....
5. ....
6. ....
7. ....
8. ....
9. ....
10. ....
11. ....
12. ....
13. ....
14. ....
15. ....
16. ....

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17. ......
18. ......
19. ......
20. ......
21. ......
22. ......
23. ......
24. ......
25. ......
26. ......
27. ......
28. ......
29. ......
30. ......
31. ......

 **August, Ernte- oder Sichel-Monat hat 31 Tage.** 

Tage.		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf u. Alt		Sonnen-Auf-	u. Utg.	Mondes-Auf-	u. Unterg.
1	D.	Petri Kettenfeier. Fides.	♓	17	4 30	7 40	8 17	7 1
2	M.	Gustav. Alphons v. Lig.	♓	18	4 32	7 39	8 44	8 24
3	D.	Stephans Auffindg. August.	♈	19	4 34	7 37	9 10	9 46
4	F.	Dominicus. Perpetua. Eudox.	♈	20	4 35	7 36	9 39	11 3
5	S.	Maria Schnee. Oswald.	♉	21	4 36	7 34	10 10	12 20
32. Sonntag. (10. S. n. Pf.) Ev.: Vom Pharisäer und Zöllner. Luk. 18, 9–14.								
6	S.	**Port.-Abl.** Verklär. Chr. ☾	♉	22	4 38	7 32	10 49	Nm.
7	M.	Albert. Afra. Cajetan.	♉	23	4 39	7 30	11 32	2 39
8	D.	Cyriakus u. Largus, M.	♊	24	4 41	7 29	12 21	3 38
9	M.	Romanus. Domitian. Roland.	♊	25	4 42	7 28	Vm.	4 29
10	D.	Laurentius. Asteria.	♋	26	4 43	7 26	1 18	5 11
11	F.	Philomena. Tiburt. u. Susan.	♋	27	4 45	7 24	2 19	5 47
12	S.	Klara. Herculan. Hilaria.	♌	28	4 47	7 22	3 23	6 15
33. Sonntag. (11. S. n. Pf.) Ev.: Jesus heilt einen Taubstummen. Mark. 7, 31–37.								
13	S.	Cassian u. Hippolytus. ●	♌	29	4 48	7 20	4 27	6 41
14	M.	♓ Eusebius. Athanasia.	♌	1	4 50	7 18	5 31	7 4
15	D.	**Mariä Himmelf.** Altfried.	♍	2	4 51	7 17	6 35	7 25
16	M.	Rochus u. Joach. Hyacinth.	♍	3	4 52	7 15	7 37	7 45
17	D.	Liberatus. Amor. Sibylla.	♎	4	4 54	7 13	8 40	8 6
18	F.	Joachim. Helena. Rosina.	♎	5	4 56	7 11	9 43	8 28
19	S.	Sebald. Ludwig, Bisch.	♎	6	4 57	7 8	10 47	8 53
34. Sonntag. (12. S. n. Pf.) Ev.: Vom barmherzigen Samariter. Luk. 10, 23–37.								
20	S.	Bernhard, O. St. Joachim.	♏	7	4 58	7 7	11 51	9 23
21	M.	Johanna Franz. v. Chantal.	♏	8	5 0	7 5	12 55	9 59
22	D.	Siegfried. Symphorian. ☽	♐	9	5 1	7 3	Nm.	10 42
23	M.	Philipp. Benit. Zachäus.	♐	10	5 3	7 1	2 54	11 35
24	D.	Bartholomäus. Aurea.	♑	11	5 5	6 59	3 46	12 38
25	F.	**Ludwig,** K. Gerunt. Genes.	♑	12	5 5	6 57	4 32	Vm.
26	S.	Victor. Zephyrin. Samuel.	♒	13	5 7	6 55	5 11	1 50
35. Sonntag. (13. S. n. Pf.) Ev.: Von den 10 Aussätzigen. Luk. 17, 11–19.								
27	S.	Gebhard. Herz-Mar.-Fest.	♒	14	5 9	6 53	5 45	3 8
28	M.	Augustin. Adelinde. Herm. ○	♓	15	5 10	6 51	6 15	4 31
29	D.	Johannes' Enthptg. Sabina.	♓	16	5 12	6 49	6 42	5 55
30	M.	Rosa v. Lima. Felix u. Adauct.	♓	17	5 13	6 47	7 10	7 19
31	D.	Raimund. Isabella. Paulin.	♈	18	5 14	6 45	7 40	8 42

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1.	9.
2.	10.
3.	11.
4.	12.
5.	13.
6.	14.
7.	15.
8.	16.

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.

September, Herbst- oder Obst-Monat hat 30 Tage.

Tage.		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf u. Alt		Sonnen-Auf- u. Utg.		Mondes-Auf- u. Unterg.	
1	F.	Aegidius, Abt. Verena.	♉	19	5 16	6 43	8 12	10 1
2	S.	Stephan. Maxima. Absalon.	♉	20	5 17	6 41	8 48	11 18
36. Sonntag. (14. S. n. Pf.) Ev.: Niemand kann zwei Herren dienen. Matth. 6, 24–33.								
3	S.	**Schutzengelf.** Dorothea.	♉	21	5 18	6 39	9 31	12 29
4	M.	Rosalia, J. Candida. ☾	♊	22	5 20	6 37	10 19	Nm.
5	D.	Laurenz Justin. Victorian.	♊	23	5 22	6 35	11 14	2 26
6	M.	Magnus. Petronius. Zachar.	♋	24	5 23	6 32	12 14	3 11
7	D.	Regina. Klotoald. Kunegund.	♋	25	5 25	6 30	Vm.	3 48
8	F.	**Mariä Geburt.** Adrian.	♌	26	5 27	6 28	1 16	4 19
9	S.	Otmar. Korbinian.	♌	27	5 28	6 25	2 19	4 45
37. Sonntag. (15. S. n. Pf.) Ev.: Von der Wittwe Sohn. Luk. 7, 11–16.								
10	S.	Mariä Nam. Nikolaus v. Tol.	♌	28	5 29	6 24	3 23	5 8
11	M.	Hyacinthus. Aemilian. Prot.	♍	29	5 31	6 21	4 26	5 30
12	D.	Syrus. Guido. Winand. ●	♍	30	5 32	6 19	5 30	5 51
13	M.	Tobias. Maternus. Amatus.	♍	1	5 34	6 17	6 32	6 11
14	D.	Heil. †Erhöhung. Nothburga.	♎	2	5 36	6 14	7 35	6 34
15	F.	Theodor. Nikomedes. Aichard.	♎	3	5 37	6 12	8 38	6 58
16	S.	Cornelius u. Cypr. Ludmilla.	♏	4	5 38	6 11	9 42	7 26
38. Sonntag. (16. S. n. Pf.) Ev.: Jesus heilt am Sabbate. Luk. 14, 1–11.								
17	S.	7 Schmerz. Mar. Lambert.	♏	5	5 40	6 8	10 45	8 0
18	M.	Richard. Jos. v. Cup. Victor.	♏	6	5 41	6 6	11 46	8 39
19	D.	Januarius. Pomposa. Milet.	♐	7	5 43	6 4	12 44	9 27
20	M.	Quatemb. Eustachius. ☽	♐	8	5 44	6 2	Nm.	10 24
21	D.	Matthäus, Ap. Iphigenia.	♑	9	5 46	6 0	2 24	11 30
22	F.	Moriz. Emmeram.	♑	10	5 47	5 57	3 4	12 43
23	S.	Thekla. Linus.	♒	11	5 49	5 55	3 39	Vm.
39. Sonntag. (17. S. n. Pf.) Ev.: Vom größten Gebote. Matth. 22, 35–46.								
24	S.	Gerhard. Mar. d. M. Ruprecht.	♒	12	5 51	5 53	4 10	2 1
25	M.	Aurelia. Kleophas. Pacific.	♓	13	5 52	5 50	4 39	3 23
26	D.	Cyprianus. Justina. Nilus.	♓	14	5 53	5 49	5 8	4 45
27	M.	Kosmas u. Damian, M. ○	♈	15	5 55	5 46	5 36	6 9
28	D.	Wenzeslaus. Ludwin. Lioba.	♈	16	5 56	5 44	6 9	7 32
29	F.	Michael, Erzengel. Grunoald.	♉	17	5 58	5 42	6 43	8 53
30	S.	Hieronymus. Otto. Sophie.	♉	18	6 0	5 39	7 25	10 9

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.



Oktober, Wein- oder Welk-Monat hat 31 Tage.



Tage		Namens- und Festtage	Mondes-Lauf u. Alt		Sonnen-Auf- u. Utg.		Mondes-Auf- u. Unterg.	
40. Sonntag. (18. S. n. Pf.) Ev.: Jesus heilt einen Gichtbrüchigen. Matth. 9, 1—8.								
1	S.	**Rosenkranzfest.** Remigius.	♊	19	6 1	5 38	8 13	11 17
2	M.	Leodegar. Gerinus.	♊	20	6 2	5 36	9 7	12 17
3	D.	Candidus. Ewald. Arnold.	♋	21	6 4	5 33	10 6	Nm.
4	M.	Franz Seraph. Hieroth. ☾	♋	22	6 5	5 31	11 9	1 47
5	D.	Placidus. Flavia. Palmatius.	♋	23	6 7	5 29	12 12	2 21
6	F.	Bruno. Mar. Franziska.	♌	24	6 8	5 27	Vm.	2 49
7	S.	Markus. Sergius u. Bacchus.	♌	25	6 9	5 25	1 15	3 14
41. Sonntag. (19. S. n. Pf.) Ev.: Vom hochzeitlichen Kleide. Matth. 22, 1—14.								
8	S.	Brigitta. Pelagia. Benedicta.	♍	26	6 11	5 22	2 19	3 35
9	M.	Dionys. Abraham. Rusticus.	♍	27	6 13	5 20	3 22	3 56
10	D.	Franz v. Borgias. Gereon.	♍	28	6 14	5 18	4 24	4 17
11	M.	Emilia. German. G nesius.	♎	29	6 16	5 16	5 27	4 39
12	D.	Maximilian. Seraphin. ●	♎	30	6 17	5 15	6 30	5 3
13	F.	Eduard. Simpertus. Hugolin.	♏	1	6 19	5 13	7 34	5 30
14	S.	Burkard. Kallistus. Fortunat.	♏	2	6 20	5 10	8 39	6 2
42. Sonntag. (20. S. n. Pf.) Ev.: Von des Königs krankem Sohn. Joh. 4, 46—53.								
15	S.	**Kirchweihfest.** Theresia.	♏	3	6 22	5 8	9 40	6 40
16	M.	Gallus, Abt. Lullus.	♐	4	6 24	5 6	10 38	7 25
17	D.	Hedwig. Florentin. Joel.	♐	5	6 25	5 5	11 33	8 18
18	M.	Lukas, Ev. Tryphonia.	♑	6	6 27	5 3	12 20	9 20
19	D.	Petrus v. Alcant. Ferdin.	♑	7	6 29	5 0	Nm.	10 28
20	F.	Wendelin. Joh. Cantius. ☽	♒	8	6 31	4 58	1 53	11 41
21	S.	Ursula. Hilarion.	♒	9	6 32	4 56	2 8	12 58
43. Sonntag. (21. S. n. Pf.) Ev.: Von des Königs Rechnung. Matth. 18, 23—35.								
22	S.	Cordula. Mar. Salome.	♓	10	6 34	4 55	2 37	Vm.
23	M.	Joh. v. Capistran. Verus.	♓	11	6 35	4 53	3 4	2 17
24	D.	Raphael. Proclus. Salomea.	♈	12	6 37	4 51	3 33	3 38
25	M.	Crispin und Crispina.	♈	13	6 39	4 49	4 3	5 0
26	D.	Evaristus. Bernward. ○	♈	14	6 41	4 47	4 35	6 21
27	F.	Sabina. Frument. Erotheide.	♉	15	6 42	4 46	5 15	7 41
28	S.	Simon u. Judas (Thadd.).	♉	16	6 44	4 44	6 4	8 55
44. Sonntag. (22. S. n. Pf.) Ev.: Vom Zinsgroschen. Matth. 22, 15—21.								
29	S.	Narcissus. Eusebia. Ermelind.	♊	17	6 46	4 42	6 53	10 1
30	M.	Germanus. Serapion. Lucan.	♊	18	6 47	4 40	7 53	10 56
31	D.	♓ Wolfgang. Lucill. Rothb.	♋	19	6 49	4 38	8 56	11 41

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1. ……
2. ……
3. ……
4. ……
5. ……
6. ……
7. ……
8. ……
9. ……
10. ……
11. ……
12. ……
13. ……
14. ……
15. ……
16. ……

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.

 **November, Wind- oder Nebel-Monat hat 30 Tage.** 

Tage.		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf	Mondes-Alt	Sonnen-Auf	Sonnen-Untg.	Mondes-Auf	Mondes-Unterg.
1	M.	**Aller-Heiligen.** Amabilis.		20	6 49	4 37	10 5	12 20
2	D.	Aller-Seelen. Justus. ☾		21	6 52	4 35	11 5	Nm.
3	F.	Pirminius. Hubert. Ida.		22	6 54	4 33	12 8	1 16
4	S.	Karl Borrom. Vital.		23	6 56	4 31	Vm.	1 40
45. Sonntag. (23. S. n. Pf.) Ev.: Von des Jairus Töchterlein. Matth. 9, 18–26.								
5	S.	Emmerich. Zacharias.		24	6 57	4 29	1 11	2 1
6	M.	Leonhard. Severus. Winok.		25	6 59	4 28	2 14	2 22
7	D.	Engelbt. Florenz. Willibald.		26	7 0	4 27	3 17	2 44
8	M.	Gottfried. 4 gekr. Martyr.		27	7 2	4 25	4 20	3 7
9	D.	Theodor. Orestes.		28	7 4	4 24	5 24	3 33
10	F.	Andreas Avell. Tryphon. ●		29	7 6	4 22	6 28	4 3
11	S.	Martinus, Bisch. Mennas.		30	7 7	4 20	7 32	4 39
46. Sonntag. (24. S. n. Pf.) Ev.: Vom guten Samen. Matth. 13, 24–30.								
12	S.	M. Schutzfest. Martinus, P.		1	7 8	4 19	8 33	5 22
13	M.	Stanislaus Kostka. Didakus.		2	7 10	4 18	9 29	6 13
14	D.	Venerand. Bona. Jucund.		3	7 12	4 17	10 19	7 14
15	M.	Leopold. Albert d. Gr.		4	7 14	4 15	11 2	8 20
16	D.	Gertrud. Ottmar. Edmund.		5	7 15	4 14	11 39	9 31
17	F.	Florinus. Gregor. Hugo.		6	7 16	4 13	12 11	10 46
18	S.	Otto, Abt. Hilda. Eugen. ☽		7	7 18	4 12	12 40	12 10
47. Sonntag. (25. S. n. Pf.) Ev.: Vom Senfkörnlein. Matth. 13, 31–35.								
19	S.	Elisabeth v. Thür. Pontian.		8	7 20	4 11	Nm.	Vm.
20	M.	Edmund. Felix v. Val.		9	7 22	4 9	1 33	1 17
21	D.	Mariä Opferung. Columb.		10	7 23	4 8	2 0	2 36
22	M.	Cäcilia. Philemon.		11	7 25	4 7	2 34	3 54
23	D.	Clemens. Lucretia. Felicitas.		12	7 26	4 7	3 6	5 14
24	F.	Johann v. Kreuz. Chrysogon.		13	7 27	4 6	3 18	6 30
25	S.	Katharina. Mercurius. ○		14	7 29	4 5	4 37	7 39
48. Sonntag. (26. S. n. Pf.) Ev.: Vom Gräuel der Verwüstung. Matth. 24, 15–35.								
26	S.	Konrad. Petrus v. Alex.		15	7 31	4 4	5 34	8 41
27	M.	Virgilius. Bithildis. Othmar.		16	7 32	4 3	6 44	9 33
28	D.	Günther. Juda u. Simon.		17	7 33	4 3	7 42	10 15
29	M.	Ratbot. Illuminata. Quirin.		18	7 34	4 2	8 49	10 49
30	D.	Andreas. Constantia.		19	7 36	4 1	9 53	11 18

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.



Dezember, Christ- oder Winter-Monat hat 31 Tage.



Tage.		Namens- und Festtage.	Mondes-Lauf u. Alt		Sonnen-Auf- u. Utg.		Mondes-Auf- u. Unterg.	
1	F.	Eligius, B. Natalia.	♌	20	7 37	4 1	10 58	11 43
2	S.	Bibiana. Lupus. Candid. ☾	♍	21	7 39	4 0	12 1	12 4
		49. Sonntag. (1. Adv.-S.) Ev.: Es werden Zeichen geschehen. Luk. 21, 25—33.						
3	S.	Franz Xaver. Lucius. Cassian.	♍	22	7 40	4 0	Vm.	12 26
4	M.	Barbara. Petrus Chrysol.	♎	23	7 42	3 59	1 4	12 47
5	D.	Sabbas. Crispina. Otto.	♎	24	7 43	3 58	2 7	Nm.
6	M.	♓ Nikolaus. Asella. Dionys.	♎	25	7 44	3 58	3 11	1 34
7	D.	Ambrosius. Phara. Werner.	♏	26	7 44	3 58	4 15	2 2
8	F.	♓ **Mariä Empfängniß.**	♏	27	7 46	3 58	5 19	2 36
9	S.	Valeria. Leokadia. Anno.	♐	28	7 47	3 58	6 21	3 17
		50. Sonntag. (2. Adv.-S.) Ev.: Johannes im Gefängniß. Matth. 11, 2—10.						
10	S.	Melchiades. Julia. Judith. ●	♐	29	7 48	3 58	7 21	4 6
11	M.	Ida. Damasus, P. Barsab.	♑	1	7 49	3 58	8 15	5 4
12	D.	Synesius. Maxentius.	♑	2	7 50	3 58	9 11	6 10
13	M.	♓ Lucia. Jodok.	♑	3	7 51	3 58	9 41	7 22
14	D.	Ottilia. Nikas. Berthold.	♒	4	7 52	3 58	10 15	8 35
15	F.	♓ Valerianus. Christiana.	♒	5	7 53	3 58	10 44	9 51
16	S.	Adelheid. Albina. Euchar.	♓	6	7 54	3 58	11 12	11 6
		51. Sonntag. (3. Adv.-S.) Ev.: Vom Zeugnisse Johannes'. Joh. 1, 19—28.						
17	S.	Lazarus. Sturmius. ☽	♓	7	7 55	3 58	11 39	12 23
18	M.	Wunibald. Gratian. Irmina.	♈	8	7 55	3 58	12 5	Vm.
19	D.	Nemesius. Adjutus. Fausta.	♈	9	7 56	3 59	12 33	1 39
20	M.	♓ Quatb. Christian. Amon.	♉	10	7 57	3 59	Nm.	2 56
21	D.	Thomas, Ap. Themistokles.	♉	11	7 57	4 0	1 42	4 10
22	F.	♓ Zeno. Demetrius. Florus.	♊	12	7 58	4 0	2 27	5 22
23	S.	♓ Hartmann. Victoria.	♊	13	7 58	4 1	3 19	6 26
		52. Sonntag. (4. Adv.-S.) Ev.: Von der Stimme in der Wüste. Luk. 3, 1—6.						
24	S.	Adam und Eva. Irmine. ○	♋	14	7 58	4 1	4 18	7 22
25	M.	**Heiliger Christtag.**	♋	15	7 59	4 2	5 22	8 8
26	D.	**Stephan,** Erzmartyrer.	♋	16	7 59	4 3	6 29	8 47
27	M.	Johannes, Apostel u. Evang.	♌	17	7 59	4 3	7 36	9 18
28	D.	Unschuldige Kindlein.	♌	18	7 59	4 4	3 42	9 45
29	F.	Thomas, B. Theophila.	♍	19	7 59	4 5	9 46	10 9
30	S.	David. Liberius. Rainer.	♍	20	7 59	4 6	10 51	10 31
		53. Sonntag. Ev.: Jesus und Maria verwundern sich. Luk. 2, 33—40.						
31	S.	Silvester. Melanie. Gottl.	♍	21	7 59	4 7	11 53	10 52

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.

„Durcheinander"

hat die Redaktion bisher jenen Theil des Cäcilien-Kalenders betitelt, welcher zur Erheiterung der Leser und zur Mittheilung von Späßen und Witzen bestimmt war. Derselbe befand sich am Schluße der wissenschaftlichen und belehrenden Artikel und hat deßwegen nicht bei allen Lesern Beifall gefunden. Ganz ohne Scherz und Satyre darf es aber bei einem Kalender nicht abgehen, ja den meisten war der „Durcheinander" lieber als der ernste Theil des C.-K., — daher weist ihm die Red. heuer den leeren Platz nach dem Kalendarium an.

Wenn in Folge dessen die Register über geliehene Bücher, angekaufte Musikalien &c. wegbleiben, so läßt sich dieser Entgang leicht durch ein paar leere Blätter Schreibpapier ersetzen. Vielen hat die eine Seite nicht ausgereicht, Viele hatten sie gar nicht nöthig, — „Jeder sehe, wie er's treibe". „Selbst mit dem besten Willen stößt man bei jedem Leser auf eine Seite, wo man anstößt, auf eine Saite, die nicht antönt, und wenn man auf der einen Seite sich beliebt macht, macht man sich auf der andern Saite verhaßt," meint ein satyrischer Schriftsteller!

Ob nun nachfolgende Reiseerlebnisse (dem Beiblatt der Landsh. Zeitung von 1877 entnommen) unter die Kategorie von Humor, Satyre oder Witz gehören, überläßt die Red. den verehrl. Lesern des C.-K.

Kirchenmusikalische Plaudereien.

I.

„Von Zeit zu Zeit sehe ich den Alten gern", heißt es in Göthe's Faust. So dachte ich mir und nahm meinen alten Freund vom Gymnasium her, den Horatius zur Hand, schlug auf's Gerathewohl auf. Ah, richtig! Die Epistel an die Pisonen über die Dichtkunst!

v. 1. „Wollte ein Menschengesicht zum Roßhals irgend ein Maler fügen und darauf mit Gefieder beziehen, buntfarbig die Glieder, die er gewählt ringsher, daß grauenvoll endlich in schwarze Fischgestalt ausliefe das Weib schönprangend von oben.

v. 5. Würde euch solch Scheusal nicht lächerlich, Freunde! beim Anblick?

„Corpo di Bacco! Das wäre eine Karikatur zum Todtlachen! So etwas bringt die herrliche Kunst der Musik, die Kunst der Harmonie nicht fertig! Die Karikatur ist einzig der Malerei eigen!" „Wenn aber auf der Bühne der Heldentenor den tödtlichen Dolch bereits auf der Brust hat oder gar schon im Herzen, 10 Minuten oder gar ¼ Stunde seine letzten Seufzer im kräftigsten Forte aushaucht — ist das keine Karikatur? Oder wenn die sanfte Herzensklage eines Mädchens — vielleicht noch dazu „beim Silberschein des Mondes" mit Trompeten und Posaunen begleitet wird — vgl. Kreutzer's „Nachtlager von Granada" — ist das keine Karikatur? Das ist gerade so, als wenn ein Maler in eine Winterlandschaft einen blühenden Rosenbusch stellen oder den Himmel grün und das Wasser roth malen würde!" „Gottlob, sagte mein Freund mit einem tiefen Seufzer, den ihm der Gedanke an diese hochpoetischen Bilder des blühenden Unsinns ausgepreßt — daß wir in unserer katholischen Kirchenmusik solche Karikaturen nicht haben. Da herrscht doch noch Ernst und Würde und Erbauung und Andacht." Höre auf mit deinen „Und" unterbrach ich ihn, ernst und finster blickend. Gar so prächtig steht es denn doch nicht. Denk nur ..."

„Ach, du meinst, was der Schlicht in dem Cäcilienkalender (1876) erzählt! Das sind ja Monstrositäten. Bei solchen entsetzlichen Dingen hört sich freilich der Ernst und die Erbauung auf. Uebrigens sind da gewiß viele Anecdoten dabei." Mein Freund, glaube es mir — es ist Wahrheit, was uns der genaue Kenner des altbayerischen u. s. w. Volkslebens erzählt. Ich könnte selbst eine Vermehrung der Sammlung liefern. Allein an diese Curiosa habe ich gar nicht gedacht, als ich Deinen „Und" ein Ende machte. Auch an die rohe und garstige Musik, wie man sie auf Landchören hören kann, habe ich nicht gedacht, sondern an die Musik, die man die „schöne, die elegante" heißt, die in den Pfarrkirchen der Städte und Märkte, in Cathedralen und Domen zu hören ist, an die Instrumentalmusik mit Pauken und Trompeten, wie sie gerne von Gegnern des „Cäcilienvereins" gemacht wird. „Pfui — Du übertreibst! Das sind Kunstwerke der modernen Zeit und Du willst sie Karikaturen nennen?" „Was die musikalische Macht anlangt, gewiß nicht; aber als liturgische Musik — ja!" „Bin ich neugierig, wie Du Dir die Sache anschaust!" — „Ueberhaupt, Du darfst mich nicht mißverstehen. Ich bin natürlich nicht gegen alle Instrumentalmusik, sondern nur gegen jene, welche im Widerspruche mit dem Ernst und der Wahrheit der heil. Messe und daher vom Standpunkte der Kunst und der Liturgie eine Karikatur ist. Also stelle Dir vor — es sei Sonntag — Zeit zum Gottesdienst! „Vor dem Gebete bereite Dich vor und sei nicht wie ein Mensch, der Gott versucht." Also ernst und gesammelt kommt der Gläubige in die Kirche. Droben auf dem Chore ist auch eine Vorbereitung, die im Stande ist, Ernst und Sammlung zu vernichten. Der Flötist trillert auf seinem Instrumente, der Clarinettist gickst einige falsche Töne heraus, die Hornisten und Trompeter versuchen der Töne Zaubermacht, die in ihrem Bleche steckt, wenn auch etwas verschämt, zu entlocken, die Violen scharren, die Violinisten machen gymnastische Fingerübungen, die Scala diatonisch, chromatisch aufwärts, abwärts. Unterdessen gibt die tabakdosenbeschwerte Orgel das „a" an. Das erste Gefühl, mit dem wir dem hl. Opfer beiwohnen müssen, ist das der Reue und des Sündenschmerzes (Stufengebet, Confiteor, Kyrie). Wir wagen es kaum, dem durch unsere Sünden erzürnten Gotte zu nahen. Von der Ferne, an den Stufen des Altars steht der Priester im Gefühle der Sündenschuld. Ganz anders — die droben auf dem Chore! Couragirt treten sie vor den Herrn hin! Die Pauken beginnen, sie klopfen an die Thore des Himmels. Die Trompeten wecken den schlafenden Gott. — Die Violinen fahren auf und ab, — Der Spektakel wird immer größer. Jetzt — Kyrie, eleison! Herr! erbarme Dich! duftet der Sopran eine süße Arie heraus. Mit Bravour singt der Tenorist in wohlberechnetem Crescendo bis zum obligaten Fortissimo sein Kyrie! Jetzt — mir ist, als würde ich den Vollbart umrahmten Baßisten sehen, die Hände in die Hüften gestemmt, die Gnade und das Erbarmen unseres Erlösers ertrotzen wollend. — „Christe eleison!" Sie singen zusammen, sie singen allein. Lustig arbeiten die Fiedeln, im muntern Reigen tanzen die Töne um den Gesang.

Man hat Mühe, hie und da ein „Ky“ oder „lei“ oder „ssan“ zu hören.

Der Priester stimmt das „Gloria in excelsis“ an. Das ist der Sang, den die hl. Engel auf den Fluren von Bethlehem gesungen! Du lieber Gott! Da droben auf dem Chore ist's ja, als wenn sie alle von der Tarantel gestochen worden wären. Ein Jeder arbeitet aus Leibeskräften, um zur Geltung zu kommen: Der Organist, die Sänger, die Trompeten, die Pauken, die Geigen — der Dirigent mit kräftig, heftig, furioso geschwungenem Taktstocke. Wenn nur der Zauberstab nicht bricht! Lau-dam-mus te-bene-dizzimus te — dazwischen schmettern die Trompeten, wirbeln die Pauken ꝛc. ꝛc. Endlich eine Oase in der weiten Wüste der Forte! adorámus te — muß piano sein nach dem Recepte eines solchen Dirigenten! Doch nur Geduld! Gleich wieder ein Forte! glorificámus te! ꝛc. Wirklich, wenn man in eine solche Kirche geht, ist es das Allernothwendigste, um ein „gutes Ohr“ zu bitten, daß man das Gehör nicht verliert. Qui tollis ... der Du hinwegnimmst die Sünden der Welt — es ist der Ruf des Täufers in der Wüste. In den Blumenauen lieblicher Melodieen und Accorde concertirt der blondgelockte Tenorist mit obligatem Tremolo seine Arie — „misseräre-misseräre .... geht es nun durch alle Stimmen durch. Endlich beginnt die „unendliche“ Fuge — cum sancto spiritu-Amen — das ist nun eine Freude, den Taktstock zu beobachten — wie der hin und her geschwungen wird, und im curiosen Durcheinander gehorchen ihm die „fungirenden“ Instrumente.

Endlich die See hat ausgerast — das Meer der Töne ist ruhig — der Sturm hat sich gelegt. — Der Regenbogen des Tacet erscheint. Der Priester intonirt: Dominus vobiscum! „Et cum spirispi-spiri-spiri-tútuo — singen sie. Auf deutsch heißt das: „Und mit Dei—mit Dei—Deinem gei—nem Gei—ste.

Mit den Lerchen hat einmal einer die Violinen verglichen, die zum Lobe Gottes singen. Das thun denn auch während der Orationen ꝛc. die Violinen, indem sie gestimmt werden. Nun, wer kann den Lerchen den Schnabel verbinden?

Ein interessantes Stück Musik ist auch das Credo, das geht so frisch und lebendig dahin im hüpfenden Rhythmus, daß man in unserem Jahrhunderte des Zweifels und Leugnens eine solche Heiterkeit und Fröhlichkeit im Glaubensbekenntnisse gar nicht erwarten würde. Die größten Geheimnisse (gleichen Wesens mit dem Vater, Gott von Gott u. s. w.) sind in eine so liebliche Melodie gehüllt, daß gewiß der glaubensscheueste Zweifler die ihm bittere Pille der katholischen Glaubenssätze in solcher Honigsüße mit größter Leichtigkeit verschluckt. Daß in unserem militärischen Zeitalter durch Trompetenstoß oder „Blechsolo“ auf die Incarnation des Erlösers hingewiesen wird, kann nur ein ganz „unzeitgemäßes“ Kind des 19. Jahrhunderts verwundern. Et incarnatus — piano natürlich, ja pp. Dann düster und dunkel, in unheimlichen Grabestönen, als würde jetzt „die nächtliche Heerschau“ von Zedlitz vorgetragen werden — passus et sepultus. Trompetenfanfare! et resurrexit!

> Lustig, hört ihr den Gesang?
> Paukenwirbel, Pfeifenklang
> Schmettert durch die Glieder;
> Wie braust es fort im schönen, wilden Takt
> Und braust durch Mark und Bein.
>
> (Schiller.)

Judicare ... resurrectionem — schauerlich gähnen die Tiefen der Gräber, es steigen die zu richtenden Menschenkinder — unheimlich schmettern die Posaunen des letzten Gerichtes! Septimen-Accorde, Chromatik, Enharmonik — Alles muß her, um den nöthigen Effekt zu bewirken und die „missa spectaculata“ vollkommen zu machen. Wieder eine Fuge — als musikalischer Schluß-Unfug — zehnmal vitam venturi ... zwölfmal Amen. Und man erwartet „Bravo!“

Bei vielen Compositionen bleiben viele Glaubenssätze aus, weil wahrscheinlich der Text in die musikalische Phrase nicht hineinpaßt oder weil sonst nicht so viel Zeit bleibt zu den ganz ungerechtfertigten Wiederholungen des Textes oder zur Fuge.

Das 3 Mal „Heilig“ tönt nach der Vision des Propheten Jesaias dem großen Gotte in den unendlichen Räumen des Himmels — es ist ein Hymnus der Anbetung und des Lobes! Aber, wirklich, die Musik, wie sie oft ein „moderner“ Chor zum Besten gibt, ist nicht ein Bild dieser Liebe und Anbetung des Himmels, sondern es ist vielmehr, als sollte Matth. c. 24. das Ende der Welt illustrirt werden „Die Sterne werden vom Himmel fallen,“ „die Mächte des Himmels erschüttert werden,“ „er wird aussenden seine Engel unter mächtigem Posaunenschall“. Unsere „Wacht am Rhein“ ist noch eine ruhige und ernste Musik gegenüber dem gewaltigen Lärm bei einem solchen „Sanctus“ und das „Hosanna“ ist, als würde ein Regiment Soldaten mit klingendem Spiele einrücken, so schmettert und wirbelt es droben auf dem Chore! Unser altbayerisches Volk hat die Idee: „Je größer der Lärm, desto größer die Ehre.“ Daher das Böllerschießen bei Hochzeiten, Kirchweihen, großen Kirchenfesten! Dieser schöne Grundsatz ist offenbar auch der leitende Gedanke für eine „moderne“ Instrumental-Composition. So einem Componisten möchte man zur Strafe wünschen, daß er zur Zeit des David gelebt hätte, wo 200,000 Sänger, 40,000 Harfen, 40,000 Sistren, 200,000 Trompeten, zusammen 480,000 Musikanten thätig waren, den Gottesdienst zu verherrlichen. Und das „Benedictus —“ das ist ein süßes Frühlingslied, zart und duftig! oder so ein Lied „ob er wohl kommen wird,“ es ist gerade so, als würde Eau de Cologne in der Kirche ausgesprengt werden.

Die hl. Schrift erzählt uns, daß die Mauern der Stadt Jericho unter dem Schall der Trompeten zusammenstürzten. An diese That wird man beim Agnus Dei erinnert.

Nachdem der Sopran — denn zu Bravour-Arien für die Solisten wird das Agnus Dei sehr gerne verwendet in geistreicher Nachbildung der „Stimme des Rufenden in der Wüste“ — geseufzt und der Baß in affektirtem Pathos gesungen (vgl. Aiblinger missa sol. a dur) geht es daran, die Himmelsburg des erzürnten Gottes zu bestürmen, um Gnade und Erbarmen und Frieden für die Menschenkinder zu erzwingen: in endlosen „Misseräre, dona, dona, da, da, pacem — ....“ unter dem rastlosen Spektakel des Orchesters! Ein Agnus Dei mit Pauken- und Trompetenbegleitung! Ja, solche Musik ist reinster Schwindel mit der göttlichen Wahrheit, die vollendete Karikatur!“

„Hm, hm! Karikatur! Es ist doch etwas daran!“ sprach der Bedächtige zu dem Hitzigen.

II.

Das kann man oft hören: „Wir im 19. Jahrhundert sind Männer des Fortschrittes! Heut zu Tage ist es etwas ganz anderes, wo man so weit voraus ist! Jetzt ist das und das nicht mehr möglich, man hat es viel zu weit schon gebracht!“ In kirchenmusikalischer Beziehung wenigstens haben es sicher Viele nicht vorwärts gebracht; da sind sie noch tief in jener Zeit, von der man das schöne Liedlein weiß:

Er dreht sich wie im Kreisel fort
Es hilft zu Nichts, mit einem Wort —
Der Zopf, der hängt ihm hinten.

Vor 100 Jahren haben sie auch „elegante“, „gefällige“ Musik aufgeführt, denn in einem Werke „Groß und Kleinwelt ꝛc. von Willibald Kobold“ heißt es: „Lobsinget mit Verstand. Merket es wohl, mit Verstand soll man in den Kirchen bey dem Gottesdienste musiciren: das ist mit Bescheidenheit und Mäßigkeit, ehrbar und auferbaulich, nicht gar zu frech und frisch, nicht das Miserere Tanzweiß oder als wollte man ein Ballet oder eine Tafelmusik aufmachen, sondern mit Verstand und gravitätisch, nicht gar zu affectirt in denen Gestibus und Expressionen, als wollte man in der Oper eine Liebesgeschichte produciren. Mit Verstand, nicht mit ungemeiner und gewaltsamer Forcirung der Stimm', als wollte man mit einem Ungar-Ochsen wegen dem Clamabile um das Prae streiten; nicht als wollte man mit den Trompeten und Pauken bei einem Tournier oder Ritterspiel die Tummelpferde zum Muthe anfrischen.“

Nun, in der Oper hat man Ziegen, Pferde, Elephanten — in einem Drama Sardou's „Die Exilirten“ sollen gar lebendige Wölfe auftreten — auf die Bühne gebracht, um das blasirte Publikum anzuregen. Ein Komponist hat in seinen Te Deum und Dies irae Kanonen und Kartätschen verwendet. Natürlich, warum soll man nicht auch in der Kirchenmusik „zeitgemäß“ sein und dem Geschmacke des Publikums huldigen? Kirchliches hat man zum Sinnenkitzel auf's Theater gebracht — Procession, Orgel, Gebete — warum sollte man nicht Theatralisches in der Kirche verwenden?

Also Arien und Bravoursoli, Pauken und Trompeten ꝛc. Ist das z. B. nicht geistreich: ein pianissimo Paukenwirbel bereitet auf die heil. Wandlung vor, das Herzklopfen beim Agnus Dei wird durch Paukenschläge bezeichnet? (Haydn, 2. Messe c-dur). Horaz sagt: dulce est desipere in loco und der weise Salomon meint: Kostbarer als Weisheit ist eine kleine Thorheit auf kurze Zeit. Aber ganz anders die Herren Schiedermeyer, Bühler, Dreyer und Consorten! Da heißt es: dulce est desipere semper und große Geschmacklosigkeit ist kostbarer als Weisheit. Denke man an den Ernst und die Würde, die großartige Erhabenheit des Erlösungsdrama's der hl. Messe, aus welcher Gnade und Segen der Menschheit zukommt. Dasselbe Opfer, wie das Opfer Christi am Kreuze! Dem gegenüber halte man den läppischen Firlefanz, die sinnliche Melodienspielerei, den ohrenzerreißenden Lärm, diese unnatürliche Manierirtheit, wie solches sehr häufig auf dem Musikchore aufgeführt wird. Gegenüber einer solchen heillosen Wirthschaft wäre es fast noch schön und ernst, wenn der Geistliche über die Albe einen Frack anziehen oder zu seinem vollen Priesterornate mit Albe und Kasula sich mit einem Cylinder bedecken würde.

Und die Vespern, Todtenvigilien bei einem Seelengottesdienst. Dem Cardinal Capranica legt die Fabel die Worte in den Mund, die er zu Papst Nicolaus V. gesprochen haben soll: „Diese Art Musik komme ihm vor, wie ein Sack voll kleiner Schweine, denn er höre zwar einen furchtbaren Lärm, ein Quicken und Geschrei durcheinander, kann aber keinen einzigen articulirten Laut unterscheiden.“ Wer hat leider noch nicht solche Vigilien hören müssen? Mendelssohn sagt: „Es ist ermüdend und monoton, wenn die Psalmen roh und handwerksmäßig heruntergesungen werden oder wenn man sie mit dem Ausdruck singt, als wenn sich viele Männer ernsthaft und böslich zankten, so daß Jeder halsstarrig dem Andern immer wieder dasselbe zuruft!“

Wer hat leider noch nicht in dieser Weise psalliren hören müssen? Das ist, als würde man in ein Faß eine Menge Steine thun und dann das Faß hin- und herschieben! Wie werden „elegante, zeitgemäße“ Litaneien gemacht? Nun, das ist ein ganz einfaches Recept. Nimm eine Messe z. B. von Hummel her, das Kyrie kannst du behalten, unter das Benedictus setze Sancta Maria &c., dabei dehne, wiederhole, kürze, verlängere, schneide ab, setze hinzu, wie es die musikalische Phrase fordert; das Gloria wandle zum regina um, das Agnus behalte! Etwas schwieriger ist es schon, aus Oratorien-Litaneien zu machen. Uebrigens, was eine schöne Litanei sein soll, muß auch Pauken und Trompeten haben, schöne Violin-Introductionen, hübsche Soli und Duetten — bei regina, Königin der Engel — wird Lärm gemacht, bei sancta Maria! wird im Duo geseufzt und gewinselt! Agnus Dei ist Solo!

Bei solchen Litaneien ist es mir immer, als würde ich den trotzigen Sünder vor den gerechten Gott hintreten sehen, die Faust geballt: „Ob Du Dich erbarmst?!“ Einige Trompetenstöße sollen Nachdruck geben und einschüchtern, die Pauken zeigen, daß dem Sünder ernst ist. Die Violinen führen unterdessen fröhlich und heiter ein lustiges Leben auf und ab im fröhlichen Reigen, um die Arie des Sünders sich schlingend. Jetzt naht sich einschmeichelnd mit süßem Liede die Sünderin dem guten alten Herrn im Himmel. „Nicht wahr, lieb Väterchen! Das macht nichts! Du bist mir schon wieder gut!“ oder Maria, der Himmelsmutter: „Nicht wahr, Du sprichst schon ein Wort mit dem bösen Papa?“ „Dilexi decorem domus tuae!“ „Ich liebe die Zier Deines Hauses!“ Ist denn Niemand, der Stricke zu einer Geißel macht und solche frivole Tändelei, ein solch gotteslästerliches Spielen mit dem Ernste der ewigen Wahrheiten, solche Karikaturen des Gebetes zur Kirche hinaustreibt? Ist kein David da, der diesem Riesenunsinn sog. eleganter Musik den Kopf abschlägt? Ist kein Heracles da, der die hl. Kirche reinigt und säubert von dem Wuste und Unrathe erbärmlicher Musikmacherei? Nun — Dr. Witt, der Gründer des Cäcilienvereins für alle Länder deutscher Zunge ist es, der in seinen „Blättern“, in öffentlichen Versammlungen, in Broschüren u. s. w.

die Geißel der Vernichtung und vernichtender Kritik schwingt, ist der David, der immer das Schwert führt gegen den Geist des Schlendrians und der Karikatur in der katholischen Kirchenmusik, ist der Heracles, der den reinigenden Strom des Cäcilienvereines hinleitet über alle Länder deutscher Zunge, daß er wegschwemme von dem Musikchore die Tanz- und Opernweisen, trivialen Gassenhauerwalzer- und marschartigen Orgelpräludien, Tusche und Fanfaren, die Herren Diabelli, Schmid, Ohnewald, Pausch, Emmerich, Fr. Gruber, Eft, Joseph Geiger, Gänsbacher, Donat Müller und ähnliche kirchenmusikalische Possenreißer. —

Plaudern wir ein andermal über den Cäcilienverein, seine Aufgabe und Bedeutung, seine Freunde und Feinde.

III.

Ich habe zwar versprochen, in Nummer 3 vom Cäcilienverein und seinem Zwecke, seinen Freunden und Feinden zu plaudern. Allein es geht im Leben oft anders, als man es sich vornimmt.

„Zwischen Kelch und Kelterbaum
Dehnet sich ein weiter Raum.“

Wenn so ein studentengeplagtes Menschenkind, dessen Beruf es ist, monatelang Schulstaub zu schlucken wie unsereiner, dem die Redaktion recht treffend ein „Kreuz“ als Korrespondenzzeichen vorgesetzt, zu Ostern einige Tage Ferien bekömmt, packt er seine sieben Sachen zusammen und geht hinaus in die weite Welt. Und so bin ich denn heuer über den Brenner hinüber und habe mich im Tyrolerlande niedergelassen. Wo? das darf ich nicht sagen. Schön ist es dort! Nun, da gibt es Dieses und Jenes, worüber ich kirchenmusikalisch plaudern möchte. Es ist ja bekannt:

„Wenn Jemand eine Reise thut,
So kann er was erzählen.“

Ich habe schon hie und da physiologische Zweifel gehabt, wozu denn diese „übermäßigen“ Schilddrüsen, wodurch der eine oder andere Mensch sich vortheilhaft auszeichnet, gut sind. Die modernen Naturforscher wollen gar ein rudimentäres Organ daraus machen. Allein man lernt nicht aus — zum schönen Singen, namentlich des Chorals, sind sie sehr zu empfehlen, wie ich aus dem Gesange zweier solcher vergrößerten lymphdrüsenähnlicher Organe die Erfahrung gemacht habe — Mittwoch in der Charwoche. — Und was das gut ist, wenn zwei sind, der Eine singt in der Höhe, der Andere in der Tiefe! Kurz, wer Choral hören will in langsamen, feierlich ernsten Schritten mit getragenen Konsonanten und was weiß ich für Schönheiten, der gehe nach Y). N'Agnos Daeji, quii dâlis ... Bei der Passion habe ich wirklich große Angst gehabt, es brechen sich die Sänger und Sängerinen über die langen Sätze die Zungen: salvium faciat, sipotest salvium facere.

Außer den erwähnten Prachtstücken habe ich noch Manches gehört: Vierstimmigen Responsoriengesang bei den Matutinen mit Begleitung der Violinen, der Orgel, Pauken und Trompeten am Gründonnerstag, die herrlichen Improperien von Witt in höchst gelungener Aufführung u. dgl., aber es ist nicht gut, Alles zu sagen. Nur Einiges, um zu zeigen, wie nothwendig der Cäcilienverein ist und daß man da, wo man seine Stimme nicht hören will, es fühlen muß.

Nach der Matutin am Charfreitage sah ich eine großartige Prozession, die von der Pfarrkirche durch die Straßen der Stadt sich bewegte. Es war gleichsam ein großartiger Begräbnißzug unseres Herrn. Es wurde auch der Leichnam Christi auf einer Bahre, mit weißem Schleier umhüllt — mitgetragen, rechts und links gingen Flambeauxträger! Die Blechmusik spielte Trauerweisen! An dem Zuge betheiligten sich die verschiedenen Behörden, Klöster, Schulen — eine große Menge Volkes — wohl an 2000! Das war Nachmittags im Ganzen ein recht erbaulicher Zug des wackern katholischen Tyroler-Volkes. Bum! Ankündigung! Heute Abend Gratisconcert! „Fünf Jahrzehnte haben sich am 26. März d. J. erfüllt, seit Ludwig van Beethoven, der größte Tonschöpfer nicht allein unseres Volkes, sondern aller Völker und Zeiten (— geht nach der Schablone der Quintaner-Schulaufgaben, wobei die betreffende Tugend, über welche ein Aufsatz zu fabriziren ist, immer die beste und erste und wichtigste ist —) aus diesem Leben geschieden. Das Andenken des großen Meisters kann man auf keine schönere Weise ehren als durch Aufführung seiner erhabenen Schöpfungen. Unser wackerer Herr So und So hat sich die schöne Aufgabe gestellt, unter Beiziehung einiger Herren der Kurkapelle sowie mehrerer Dilettanten van Beethoven's Oratorium „Christus am Oelberge“ am Charfreitage Abends 8 Uhr auf dem Chore der Pfarrkirche zu Y) zur Aufführung zu bringen. Mit sehr lobenswerthem Eifer unterzogen sich Dirigent wie Musiker den Vorarbeiten. Die heutige Schlußprobe läßt uns eine gelungene Aufführung erwarten und ist nur zu bedauern, daß zur Hebung der Musik von competenter Seite nichts geschieht.“ Das betr. Tagsblatt vom 28. März 1877.

Wenn im Sinne des letzten Satzes da oder dort von competenter Seite „etwas geschehen würde“, das wäre interessant. Da könnte man bald in den Tagesblättern lesen: Heute Vormittags auf dem Chore der Pfarrkirche Pilgerchor aus „Tannhäuser“, bei welcher Gelegenheit für X oder Y) eine Messe gelesen wird, oder: Heute Abend aus Kreutzer's „Nachtlager“ der Abendgesang — als Beiterandacht oder heute morgen das „Liebesmahl der Apostel“ von Wagner, wobei auch General-Communion des Gesellenvereins z. B.

Ich war zur rechten Zeit auf dem Wege zum „Concert“. Wirklich viel Volk strömte zur Pfarrkirche. Nachmittag gingen sie mit der Prozession, Abends zu „Christus am Oelberge“. Als ich in die Kirche trat — Alles besetzt — lauter Andächtige (?) z. B. Kurgäste. Es konnte Einem ganz „zukünftig“ zu Muthe werden; denn dunkel und mysteriös, dämmerig war es, wie im Bayreuther Theater. Nur vorne am Altare brannten viele Kerzen um's Allerheiligste; aber wie wenig von den Hunderten werden an den gegenwärtigen Gottmenschen gedacht haben? Und als das Oratorium begann, neuer Effect: Man verstand sehr wenig vom Texte und saß also $^5/_4$ Stunden und hörte singen, wußte aber nicht was. Ich verstand nur: Bindet und ergreifet ihn! Menschen! O weh, uns Armen! — Kreuzigt ihn — was aber, wie ich aus der Partitur ersehe, preiset ihn! heißen muß! Freunde, die ich fragte, verstanden auch „Jehova!“ Und noch ein Punkt, der vielleicht Theaterkapellmeistern vorgeschlagen werden könnte: Das Or-

chester nicht in der Tiefe, nicht in der Ebene, sondern in der Höhe! Ein neuer, vielleicht später einmal epochemachender Gedanke! Uebrigens sehr gut wäre die Aufführung des Oratoriums — eine vorzügliche Leistung, wenn sie nicht in der Kirche geschehen wäre. Allerdings sagt Ambros (Culturhistorische Bilder Seite 17) von der Beethoven'schen Musik: „Es ist eine wahre Katharsis, was man als Gewinn davonträgt, eine Reinigung und Veredelung, ein weiter Blick in die geistigen Höhen und Tiefen, der selbst jenes kühne Wort rechtfertigt vom Freiwerden vom Elend, womit sich andere Menschen schleppen.“ Allein das kann man vom Oratorium in der Kirche nicht sagen. So singt man nicht in der Kirche! Auf dem Altare ist nach katholischem Glauben der lebendige Erlöser im Sacramente gegenwärtig und auf dem Chore singen sie: „Wir haben ihn gesehen nach diesem Berge gehen — entfliehen kann er nicht — Sein wartet das Gericht!“ und „Hier ist er, der Verbannte, der sich im Volke kühn der Juden König nannte!“ „Ergreift und bindet ihn!“ „Auf, auf! Ergreift den Verräther, weilet hier nun länger nicht! Fort jetzt mit dem Missethäter! Schleppt ihn schleunig vor Gericht!“ und das Alles in der bekannten Beethoven'schen Leidenschaftlichkeit und Unruhe — in der aufregendsten dramatischen Darstellung, wie für die Bühne berechnet. Auch Christus ist Acteur und „Opernsänger“.

Eigenthümlich klingt vor dem Allerheiligsten der Engelchor: „Doch weh! Die frech entehren das Blut, das für sie geflossen, sie trifft der Fluch, der Fluch des Richters! Verdammung (7takt. Baßrouladen) ist ihr Loos! Eine eigenthümliche Rolle spielt Petrus (Nr. 6). Er glüht vor Zorn und Rache. „Laß meine Rache kühlen in der Verwegenen Blut! In meinen Adern wühlen gerechter Zorn und Wuth!“ Und selbst nach der Mahnung Christi und des Seraph's zur Nächstenliebe in den anmuthigsten Weisen, bekehrt er sich nicht, immer wieder singt er (Baßist) im Terzett mit Christus und dem Engel: „In meinen Adern wühlen“ rc. Es war fast halb 10 Uhr, als ich die Kirche verließ. Beim rauhen Winde und der kalten Nachtluft wäre es aus der Katharsis bald eine Katarrhsis geworden! Nun, was berichtet das „Blatt“ über ein so hervorragendes Ereigniß in der Kleinstadt? Nr. 26, 31. März: „Die gestern Abends 8 Uhr stattgefundene Aufführung des Oratoriums war eine sowohl des unsterblichen Meisters wie des Gedächtnißtages des Leidens und Sterbens unseres Erlösers würdige (eine hübsche Zusammenstellung!) und gereicht unsern musikalischen Kräften u. s. w. — folgt der herkömmliche Weihrauchduft. „Die Pfarrkirche war dicht besetzt von Zuhörern, welche dem Oratorium vom Beginne bis zum Schlusse mit Andacht anwohnten“ und — man konnte solche sehen — den Rücken dem Altare zugekehrt auf den Betstühlen sitzend, den Musikchor lorgnettirten und dabei auch wahrscheinlich keinen Rosenkranz beteten. Allein es ist einmal so in unserer Zeit. Man hängt sich ein goldenes Kreuzlein um den Hals und geht auf den Ball. — Ein Sammt-Gebetbuch mit Goldschnitt — der Inhalt ist gleichgiltig — gehört zur Sonntagstoillete. — Im Salon hängt neben Mars und Venus auch ein schönes Crucifix! So eine Musik an einem Kurort braucht wirklich auch eine Kur durch den Cäcilienverein, und es wäre recht gut, wenn neben der Passer auch noch der Strom des Cäcilienvereins für alle Länder deutscher Zunge durch so einen Ort geleitet würde. Daß ich in meiner Meinung, mit den Glocken, wie uns die Sage erzählt, wären auch die Instrumente, Pauken, Trompeten u. s. w., die auf solchen Kurchören, besonders gerne zum Dolmetscher der religiösen Gefühle sich machen, nach Rom gegangen und letztere vielleicht nicht mehr zurückgekommen — gräßlich enttäuscht wurde, machte mir das Gloria des Charsamstags und die Musik des Ostertages nur zu klar. Satis est! d. h. wir haben genug! Nun — noch ein paar Punkte, die uns beweisen, daß die hl. Cäcilia auch Philologie treiben muß. Es ist z. B. ein Tantum ergo, Genitori „hymnus spectaculatus“ — eine Spectakel-Anbetung. — Der Text heißt: Dies Geheimniß sondergleichen, Beten wir in Demuth an, Nach des alten Bundeszeichen Bricht ein neu Gesetz sich Bahn. Nur der Glaube kann erreichen, Was kein Sinn erfassen kann. Bei den Worten des Hymnus: Benedictio — schweigt die Musik — es wird der Segen gegeben — dann geht der musikalische Lärm oder die lärmende Musik wieder an. Es scheint, Benedictio heiße der Segen. Curios ist die Art und Weise 4—5, ja noch mehr Aemter nacheinander abzuhalten. Die Noth macht erfinderisch?! Das erste Amt wird gehalten bis zum Sanctus incl., jetzt wird die Wandlung abgewartet, dann beginnt das zweite, und so fort das 3te und 4te — nur das letzte wird vollendet. Uebrigens kann man zu diesem Punkte als Bestätigung der Wahrheit vergleichen Schenk „zwei wichtige Fragen der kirchenmusikalischen Reform: I. Ist eine durchgreifende Reform selbst auf Landchören möglich? II. Welches ist die Stellung und die Pflicht des Clerus gegenüber der Kirchenmusik? Pustet, 1877“ — ein Büchlein, 117 Seiten, das nicht genug empfohlen werden kann. Ja, einem Herrn ist es begegnet — relata refero — der den Auftrag hatte, ein Amt zu halten, daß ihm der Meßner sagte: „Wenn die Orgel still ist und sonst Niemand singt, schauen Sie halt, daß Sie zukommen.“ Doch jetzt beginnen die „Schlichtiana“ — da hören wir auf.

Variationen über ein altes Thema.

(Aus Oesterreich. Februar 1881.)

„Was fallt Ihnen denn ein? Wir haben unter dem früheren Schullehrer nie anders eine Messe aufgeführt als mit 1 Sopran, 1 Violin, 2 Trompeten, Pauken und Orgel; — heute ist ja ohnehin die Besetzung viel stärker.“ — Der Mund des also Sprechenden klappte zu, — der Eigenthümer des Mundes drehte mir den Rücken, und ich stand wie vernichtet. — Aber es geschah mir recht! Warum mußte ich auch fragen, wo denn für die soeben aufzuführende Messe von Schiedermayer die 3 Vocal-Stimmen „Alto, Tenore und Basso“ seien, da ich nur den Sopran in Gestalt der 19jährigen Müllerstochter vorfand. — Bisher hatte ich fest geglaubt, quatuor voces seien die Grundbedingung, um eine Messe aufführen zu können; doch der Mensch lernt niemals aus: ich wurde eines Besseren belehrt! Ja, ja, wenn jemand eine Reise thut, so kann er was er — leben!

Der Herr Lehrer und zugleich Chormusikdirektor hatte Strike gemacht, und dem Pfarrer den Organistendienst (ach! herabwürdigend für einen Lehrer!) gekündigt. Da ich gerade anwesend war, so ersuchte

mich der Herr Pfarrer, ein wenig auszuhelfen und die Orgel zu übernehmen.

Das Kyrie begann. Ein wahres Donnerwetter entstand, als der Bombardonist (dieser war der oben erwähnte Sprecher) in seinen Riesenkachelofen blies, und ich alle Augenblicke eine „Ohrenassekuranzgesellschaft“ herbei wünschte, um mein Trommelfell versichern zu lassen.

Berserkerwuth, Begeisterung, Feuereifer, Glut — Alles dieß alphabetisch geordnet konzentrirte sich bei diesem Bombardonisten, der seiner Profession nach ein Eisenschmied war. Und als es zum Gloria kam, da entstand ein förmliches Niagarawasserfallgetöse, da der Paukenschläger, der ehemals bei Neipperg-Dragoner diente, seine ganze Wirbelkunst und Kraft zum Besten gab.

Mit wunderbarem Schmelz ertönte die Arie des „et incarnatus,“ — „benedictus“ und „Agnus“, — welche im Terzett (Sopran, Orgel und Bombardon) aufgeführt wurden, und durch die nebelhornartigen Töne des Letzteren einen ganz gefühlvollen Anstrich erhielten. Ja, es war so ein Lied, das Stein erweichen, Menschen rasend machen kann! — —

Lieber Leser! Wenn Du musikkundig bist, und Dich an den Festtagen in eine Dorfkirche begibst, so wirst Du finden, daß die vorliegende Schilderung ganz aus dem Leben gegriffen, ja sogar mit noch viel zu wenig grellen Farben versehen ist. Und wenn wir die Behauptung aufstellen, daß unter 100 Kirchen in 80 eine ganz unkirchliche Musik zu finden sei, so ist das gewiß keine Hyperbel, sondern traurige Wahrheit. Es ist aber auch nicht schwer, diese Erscheinung zu erklären.

Bei dem gewiß recht großem Lehrermangel, der sich vor 10 Jahren fühlbar machte, geschah es, daß junge Lehrer bald zu Oberlehrern und selbstständigen Schullehrern kreirt wurden, und in dieser Eigenschaft den sogenannten Organistendienst, oder wenn man sich euphemistischer ausdrücken soll, die Regenschoristelle übernahmen. Durch Staatesgnaden erhielten sie einen großen Lehrergehalt, — es kamen dann die Funktionszulagen und die Quinquennien dazu, und nun scherten sie sich zum weitaus größten Theil beinahe gar nicht mehr um Kirchengesang und Kirchenmusik. Mit den noch vorhandenen Kräften führten sie an hohen Festtagen, weil es so sein mußte, eine Figuralmesse auf, — aber an eine Instruirung der Sänger und Musiker, — an das Geben von Privatmusikstunden wurde nicht mehr gedacht. Man stürzte sich in den heiligen Stand der Ehe, — die Frau Gemahlin brachte ein beträchtliches Heiratsvermögen mit, — und der Herr Gemal machte Variationen über das „dolce far niente“ und spielte den Privatier.

So geschah es, — und nur so konnte es kommen, daß man heutzutage, die obligate Lehrerstochter abgerechnet, auf vielen Kirchenchören keinen einzigen Sopransänger, ganz und gar ungeschulte Alt-, Tenor- und Baßsänger findet.

Auch ein anderer, wichtiger Faktor ist in Betracht zu ziehen. Seit Konstituierung der neuen Schulära ist in den Pädagogien Kirchengesang, Kirchenmusik und Orgelspiel ungemein vernachläßigt worden, und von den jüngeren Lehrern ist selten einer zu finden, der ein Kirchenlied regelrecht begleiten, — eine Figuralmesse aufführen und Musikstunden ertheilen kann, es wäre denn, daß er schon vor dem Eintritte in das Pädagogium ein Musiker comme il faut war. Der kirchenfeindliche Geist erstreckt sich auch auf dieses Gebiet, und nun darf es Niemand Wunder nehmen, daß ein kirchenfeindlicher Lehrer gar nichts zur Hebung des Kirchengesanges und der Kirchenmusik beitragen will.

Ach ja! die jungen Herren flunkern wohl sehr herum mit einigen terminis technicis aus der Musik; denn das ist ja die Signatur sehr Vieler, sich mit einem wissenschaftlichen Nimbus zu umgeben, um bei Alt und Jung in einen gewissen Respekt zu kommen. Etwas haben sie doch im Pädagogium profitirt, und darum wird nun keck herumgeworfen mit allerlei verminderten Sext und Septimenakkorden, mit unvorbereiteten Septen des Fundamentes, mit Auflösungen des Vorhaltes, mit niedriger und hoher Bezifferung, — welches Alles ich mit „Rhodus“ benennen will: ruft man ihnen aber einmal zu: „hic salta“ — dann ereignen sich gewöhnlich die verschiedenartigsten Blamagen. — — —

„Kommen Sie nur in den Segen mit; heute ist Spatzenvesper!“ (Zur Erklärung dessen diene für viele Leser die Bemerkung, daß in den meisten Landkirchen an hohen Festtagen Nachmittag gewöhnlich um 2 Uhr ein feierlicher Segen abgehalten wird, wobei vom Chor aus die lauretanische Litanei lateinisch mit Figuralmusik aufgeführt wird.)

Diese Vesper also hatte der Herr Lehrer in J. selbst komponirt, sie dauerte wolgezählte 7 Minuten, und weil er sie Jahr aus Jahr ein aufführte, so daß sie schon sämmtliche Gimpel und die ehrenwerte Legion der Herren Spatzen auf den Dächern pfiff, so wurde sie von dem Volksmunde „Spatzenvesper“ benamset.

Die Besetzung war folgendermaßen: Der Herr Lehrer orgelte und sang ganz allein dazu. Punktum. Da fand ich nun unverfälschte Motive aus allen möglichen Liedern und Opern; das berühmte „Ueber Stock und über Steine, aber brich Dir nicht die Beine“ — wechselte ab mit Seufzer und Thränenzwiebelarien aus italienischen, namentlich aus Opern von Rossini, — ja das Agnus war nichts anderes als die unveränderte, und hunderttausendmal abgedroschene Arie aus „Tancred“. —

Notabene kamen außerordentliche Triller, diverse Rouladen, (so gut sie eben heruntergehackt wurden), einige Haltezeichen u. dergl. vor.

Aeußerst interessant ist es auch, an sogenannten „Kirchtagen“ (Patrozinien) während des feierlichen Hochamtes am Chore sein zu können; an diesen Tagen ist „immer verstärktes Orchester,“ d. h. die Musiker, die Abends in den Gasthäusern zum Tanze spielen, wirken mit. Da kann man leicht finden: 4 Trompeten, 3 Clarineten, 2 Euphonions (sogenannte Baßflügelhörner), 2 Pistons, Bombardon, Posaune und die unvermeidlichen Pauken, während man nach langem Hin- und Hersuchen einen ausgeliehenen Sopran, 2 Büblein beim Alt, nur einen Tenor- und einen Baßsänger entdeckt, bei deren Singen man wirklich nicht weiß, ob ein Schlüssel in einem verrosteten, alten Schlosse knarrt, oder die kundige Hand einer Restaurationsköchin mit einem Stück Zucker über ein Reibeisen fährt. — Dazu seufzen und winseln 2 Einsiedler auf ihren Violinen, die nur den Vorzug betreff ihrer Qualität haben, daß 12 Stück ein Dutzend machen.

Während des (gesungenen) Evangeliums, der Präfation, der Wandlung und des Pater noster macht der Herr Lehrer und Regenschori mit einem

seiner Gäste am Chore eine kleine Promenade, oder es wird eine gemüthliche Unterhaltung angeknüpft, — oder es schneidet einer der Flügelhornisten der etwaigen Sopransängerin die Cour, — oder aber es fährt der eine von den Einsiedlern über sein Seufzerinstrument, und übt (natürlich nur „mf“ oder „pp“) einen oder den andern Tanz für den Abend sich ein.

Und der Herr Lehrer? Ach, der ist heute in der rosigsten Laune und mit dem schönsten Kattun-Sacktuch versehen, weil heute 6 „Blech“ erschienen sind und die dreifachen „Tusche“ herausgeblasen werden, gerade wie die Fanfaren anno 13 nach der Schlacht bei Leipzig!

Das Volk aber war ganz entzückt von wegen der „höchsten“ Musik, die heute am „Kirchtage“ aufgeführt wurde; — und wehe dem, der sich die Bemerkung erlauben würde, eine derartige Musik sei nicht kirchlich, — gehöre nicht in's Gotteshaus. — Man ist eben nichts Besseres zu hören gewohnt! —

Komische Gerichtsscene.

In einer Dachbodenstube zu Wien wohnt der Flickschneider Josef Meisel mit seinem Weibe und drei Kindern, und das Kabinet hat er an drei Bettgeher vermiethet. Die Bettgeher, insgesammt Angehörige der Wenzelspartei, waren durchgehends musikalisch, besonders der Taglöhner Wenzel Kriz hielt große Stücke auf die Zugtrompete, die er, nach seiner Angabe, wie sonst keiner zu blasen versteht. Zu wiederholten Malen hatte er sich im Hause producirt, doch der Hausinspektor hatte den strikten Befehl erlassen: „Wenn der Wenzel Kriz noch einmal konzertirt, dann müssen sämmtliche Bettgeher sammt ihrem Unterstandgeber ausziehen.“ Vor Kurzem nun kehrte Wenzel spät Abends vom „Heurigen“ nach Hause und war musikalisch gestimmt. Alles im Hause war bereits im tiefsten Schlafe. Wenzel Kriz entkleidete sich, öffnete das Fenster der Bodenkammer, nahm die Zugtrompete und blies sich Heimathsklänge. In seiner Begeisterung hat er mit solcher Kraft geblasen, daß das ganze Haus allarmirt war, der Unwille sich in Kraftausdrücken kundgab, und man endlich Gewalt anwenden mußte, um ihm das Instrument abzunehmen. Wenzel Kriz wurde ungehalten, erging sich in Schimpfworten, und als ihm der Hausmeister zurief: „Waun's kan Ruh' geb'n, tret' i die Röhr'n (das Instrument) z'samm,“ sprang Wenzel Kriz auf den Hausmeister los und versetzte ihm eine Ohrfeige, die dem sonst unerschrockenen Hausmeister, wie er sich ausdrückte, „d' Red' verschlagen“ hatte. Man trat allenthalben vermittelnd in den Weg, und der Hausmeister hörte auf den Rath, sich durch das Gericht Recht zu verschaffen. Er ging und brachte am nächsten Tage seine Klage an. — Richter: „Was haben Sie gegen den Angeklagten vorzubringen?“ — Hausmeister: „Mein Lebtag nöt, und won i um no hundert Jahr älter war, als i a so schon bin, hätt' si ka Mensch traut, in dem Ton mit mir z'dischkrirn.“ — Richter: „Was ist das für ein Ton?“ — Hausmeister: „Mit der Hand in's G'sicht, daß a'm Hören und Sehen vergeht. Meiner Seel' i hab nöt g'wußt, bin is' oder bin i's nöt.“ — Richter: „Der Herr Kriz hat Ihnen eine Ohrfeige gegeben?“ — Hausmeister: „Dö wor nöt geben, dö war schon auffidruckt.“ — Richter: „Was wer die Veranlassung?“ — Hausmeister: „Wos frogt a Böhm um die Veranlassung, er haut holt zu wie an Viech. Wan s' mi nöt abg'redt hätten, meiner Seel', i hätt' den Böhm massakrirt, denn i versteh' im G'sicht kan G'spaß. — Richter (zum Angeklagten): „Ist das so richtig?“ Wenzel Kriz: „Da kann sagen was will; mir sans gutes Mensch, aber wann nimmt mich mein Instrument, is mein Feind; da muß nit leiden, Mensch ist kane Viech!“ — Richter: „Der Hausmeister hat Ihnen die Trompete abgenommen, damit Sie nicht blasen.“ — Wenzel Kriz: „Warum kann meh nit blasen, wann hab's g'lernt am zu Haus.“ — Richter: „Wußten Sie, daß Sie in der Nacht nicht blasen sollten?“ — Wenzel Kriz: „Ja, aber ich hab' nit im Stuben blasen, ich hab' mir Fenster aufg'macht und hab' ich am Gassen blasen.“ — Sehen Sie nicht ein, daß das ganz dasselbe ist, daß Sie auf diese Art auch die Leute aus dem Schlafe wecken? — Wenzel Kriz: „Da waß i nit, wo Mensch blasen soll, man kann nit am Stuben blasen, nit im Gassen.“ — Richter: „Ist es richtig, daß Sie dem Hausmeister eine derbe Ohrfeige gegeben haben?“ — Wenzel Kriz: „Da lugt e großmächtig. I bin mich g'standen am Fenster Stamplasch (Staffelage), er nimmt mich mein Blech-Blas-Instrument, reißt mich aus Hand. I will ihm zurückreißen, er macht Bewegung und Hand kummt ihm in's Gesicht.“ — Hausmeister: „Wonst mit Deiner Bewegung nit aufhörst, lernst mi kenna.“ — Richter: „Ich bitte, zu sprechen, wenn die Reihe an Ihnen ist. — Wenzel Kriz: „Segns, was ist für kecke Mensch.“ — Richter: „Ihnen verbiete ich auch solche Ausdrücke.“ — Hausmeister: „Jetzt Böhm, hast a Dein Pflaster.“ — Richter: Beide haben Sie ruhig zu sein und nur zu sprechen, wenn Sie dazu aufgefordert werden.“ — Hausmeister: „I bitt', Eu' Gnoden, tummelns Ihna a bisserl, i muß um a 10 Uhr der Frau v. Stenzel ihren Hund waschen, sie gengen heut' auf's Land.“ — Richter: „Am kürzesten wäre es wohl, wenn Sie sich ausgleichen würden.“ — Hausmeister: „In kan böhmischen Ausgleich laß i mi nöt ein, i bin a guter, a ehrlicher Oesterreicher.“ — Richter: Wenn Sie der Angeklagte um Verzeihung bittet, dann könnten Sie ihm verzeihen.“ — Hausmeister: „Gern nöt, aber damit i zu der Frau v. Stenzel kum, wegen meiner. Geh' her, Du Böhm, mach Dein Servus.“ — Wenzel Kriz: Ich war Bürger, mein Vater war in Gman, da kanst Hausmasta nöt abbetteln.“ — Hausmeister: „Seg'ns, wie die Böhm mit unseran hopatatschi san, won mer nur a bisserl nachgibt“ — Richter: „Wenn Sie den Hausmeister nicht um Verzeihung bitten und er Ihre Bestrafung begehrt, müssen Sie bestraft werden. — Wenzel Kriz: I hob kan Geld.“ — „Dann werden Sie eingesperrt werden.“ — Wenzel Kriz: „I hob kan Zeit.“ — Richter: „Sie wollen also keine Abbitte leisten?“ — Wenzel Kriz: „Mein Seel nit.“ — Richter (zum Kläger): „Und Sie wünschen die Abstrafung? — Hausmeister: „Und dös wie?“ — Richter erhebt sich und verkündet das Urtheil, wonach Wenzel Kriz zu zwei Tagen Arrest verurtheilt wurde. — Hausmeister: „Konn ich zu der Frau v. Stenzel geh'n?“ — Richter: „Beide sind Sie entlassen.“ — Wenzel Kriz: „Da is erst gute Mann, mi kannsmich schon hamgehn.“

Charaden und Räthsel, sowie die Resultate der Preisräthsel vom Jahrgang 1881 des C.-K. siehe am Schluße des C.-K.



Die Popularität der Kirchenmusik.*)

III.

Der gregorianische Kirchengesang.

In dem vorjährigen Artikel habe ich den Versuch gemacht, Bedeutung, Aufgabe und Wirkung der kirchlichen Musik infolge ihres zweiten Zweckes darzulegen. Konnte das auch vielfach nur skizzenhaft und aphoristisch geschehen, so haben wir doch dadurch die principiellen Gesichtspunkte gefunden, nach welchen die Popularität der K.-M. überhaupt und im Allgemeinen beurtheilt werden müße.

Nach diesen dort aufgestellten Grundsätzen nun soll in diesem Artikel der gregorianische, römische Choralgesang, der sich den Kirchengesang (cantus ecclesiasticus) mit Vorzug nennen kann, geprüft und beurtheilt werden. Unsere Aufgabe ist es also, Bedeutung, Aufgabe und Wirkung des römischen Chorals infolge seines zweiten Zweckes, der Erbauung des Volkes darzulegen. Zu diesem Behufe betrachten wir ihn, den wir als das liturgische Gesangsgebet der Kirche mit oratorischem Rhythmus, harmonielosen Melodien nach dem diatonischen Systeme definiren,

1. vom Standpunkte der Dogmatik[1]) aus als Gesang bei einer gottesdienstlichen kirchlichen Feier,

2. vom Standpunkte der Ästhetik[2]) als Kunstgesang,

3. vom Standpunkte der Liturgie als das feierliche Gebetswort der Kirche, und

4. vom Standpunkte der Mystik[3]) als die geheimnißvolle Sprache der christlichen Mysterien.

Darin besteht nun die Popularität des gregorianischen Gesanges, darin die Art und Weise seiner erbauenden Wirkung, das ist seine wichtige Bedeutung, seine erhabene Aufgabe, seine großartige Wirkung, daß er nach den genannten vier Richtungen hin a) nicht blos ergötzt, sondern auch b) belehrt und c) bewegt. Er soll als eine „Art heiliger Beredsamkeit" sein die Quelle reiner Freude, die Predigt christlicher Wahrheit, die Ursache andächtigen Gebetes.

Es ist eine erfreuliche Thatsache, daß in den letzten Jahrzehnten wie die kirchlichen Verordnungen wiederholt und ausdrücklich den gregorianischen Gesang für die liturgische Praxis vorschrieben, so auch die musikalische Archäologie[4]) und Ästhetik sich mit ihm viel beschäftigten und ihre volle Mühe aufboten, den viel Verkannten (odisse quem læseris!) in seine alten hundertjährigen Rechte der Kunst einzusetzen und ihm seine liturgische Vollberechtigung zu sichern.

Auch diese kleine Abhandlung, welche für heuer nur mit der dogmatischen und ästhetischen Würdigung des Chorals sich beschäftigen wird, gestaltet sich natürlich von selbst zu einer Apologie des römischen Chorals.[5])

Doch scheint, ehe wir an unsere Arbeit gehen, eine Rechtfertigung der Reihenfolge der Gesichtspunkte, nach welchen die K.-M. betrachtet wird, am Platze zu sein.

*) Fortsetzung vom Cäcilien-Kalender 1881. S. 1 ff.

Es handelt sich um die Popularität des liturgischen Gesanges, also um seine Wirkung auf das Volk, wie es eben in der Kirche zum Gottesdienste versammelt ist. Ich nehme daher mit Recht vorerst an, der „Hörende“ sei Laie in der Musik und in der Liturgie, er verstehe weder in der Musik, insbesondere der „alten“ Musik etwas, noch von der liturgischen Sprache u. dergl.: das „Volk,“ wie es eben im Ganzen und Großen ist, hört in der Kirche bei einer gottesdienstlichen Feier singen. Daß ich dabei nicht an irgend ein Choralgeschrei denke, sondern an einen richtigen und schönen Choralgesang, wie er sein soll, versteht sich von selbst. Da frägt es sich nun: welches ist hier das einfachste, elementare Verständniß des Chorals? welches ist seine, ich möchte sagen, unbewußte, religiös-pathologische Wirkung?[6])

Höher stehen jedenfalls jene, welche Kenntnisse in der Tonkunst haben, daher fähig sind, die gehörte Musik in ihrem ästhetischen Werthe und in ihrer künstlerischen Wirkung nach den musikalischen Formen und Gesetzen zu würdigen. Bei ihnen kommt zur Wirkung des Gesanges als eines Bestandtheiles bei der gottesdienstlichen Feier noch die erbauende, erhebende, idealisirende Wirkung des christlichen Kunstwerkes.

Wieder höher stehen jene, welche liturgische Kenntnisse haben, infolge dessen den Kirchengesang nicht bloß als Theil des liturgischen feierlichen Gottesdienstes, sondern als integrirendes Glied, organisch mit dem katholischen Kultus verbunden, erkennen, noch dazu die Sprache der Liturgie verstehen. Ihnen spricht der liturgische Gesang das feierliche Gnaden- und Gebets-Wort der Kirche. Der Eine hört nur den musikalischen Klang, der Andere versteht die musikalische Form, der Dritte versteht und fühlt das liturgische Gebet.

Höher als Alle steht derjenige, dem der Kirchengesang die geheimnißvolle Liebessprache zwischen dem lebendigen Gotte und der gläubig hingegebenen Christenschaar ist: die äußere Form führt ihn hinein in das mystische Leben der Kirche als des geistigen Leibes Christi, der göttlichen Braut des heiligen Geistes. Hier ist es nun der Fall, daß nicht so fast der Gläubige Geist und Wahrheit, Fühlen und Lieben der Kirche, wie es im liturgischen Gesange Ausdruck findet, erfaßt, sondern daß vielmehr dieses ihn ergreift, ihm seinen geheimnißvollen Inhalt in die Seele senkt und so läuternd und reinigend, erleuchtend und heiligend auf ihn wirkt.[7])

Von Stufe zu Stufe steigert sich die „Populariät“ des Kirchengesanges; in immer hellerem Lichte glänzt er; immer edler und glanzvoller wird der kostbare Stein, der sich dem Diademe unseres heiligen Gesanges einfügt.

Faktisch welch mannigfache Wirkung auf Geist und Herz, bis in dem Jubelliede (d. Thom. 2. 2. qu. 13 a. 4 in sanctis vocalis laus Dei) der Geisterchöre des Himmels und seiner Heiligen das irdische Singen wie seine höchste Verklärung findet, so auch seinen schönsten Abschluß hat!

Nicht anders verhält es sich mit der Wirkung des Kirchengesanges als wie mit der „Popularität“ der Gottes-Wahrheit selbst.

Die christliche Wahrheit ist die Freude und die Erbauung, der Trost und die sittliche Kraft des einfachen Gläubigen, der gläubigen Einfalt. Mehr aber zieht natürlich aus der göttlichen Wahrheit Belehrung und Mahnung, Geist und Gnade, Friede und Glück, wer sie tiefer erfaßt im Zusammenhange mit dem ganzen Glaubensschatze. Wer schildert ferner die Seligkeit desjenigen, der das Geheimniß im mystischen Schauen kostet! Und endlich ist sie der Seligen im himmlischen Heimatlande Leben und Wonne, Glück und Seligkeit! Die eine Gottes-Wahrheit und die unendliche Mannigfaltigkeit der Wirkungen!

So mag denn unsere Reihenfolge der Gesichtspunkte eine berechtigte sein; denn die Praxis und die Analogie begünstigen sie nicht minder, wie sie eben doch auch aus dem Wesen des Kirchengesanges selbst hervorgeht.

Uebrigens je mehr ich mit unserem Gegenstande mich beschäftigte, um so mehr muß ich es gestehen, daß ich nur einen Versuch einer Apologie des gregorianischen Gesanges geben könne, der ahnen lasse, wie herrlich und erhaben, wie großartig und göttlich wirkungsvoll derselbe sei. Ich habe nur den Trost des Propertius: In magnis et voluisse sat est.

1. Die Popularität des gregorianischen Kirchengesanges im eigentlichen und ersten Sinne des Wortes.

Kaum ist das Wort von der Popularität des Chorals gesprochen, so schwirrt von allen Seiten ein Hagel von ästhetischen Bedenken, geschichtlichen Vorurtheilen und liturgischen Zweifeln heran.

„Wie? der Choral populär? das einfachste Kirchenlied ist es mehr als der Choral. Dieser „aschgraue" Gesang läßt kalt, er macht die „Seele frieren" und das „Herz erstarren;" ja er ist ein Aergerniß für die Gemeinde: statt daß er erbaut, ist er dazu angethan, die Leute aus der Kirche zu jagen. Er mag hundertmal der Kirche eigentlicher Gesang sein; für unsere Zeit paßt er nicht mehr. Höchstens kann man sich denselben noch für Seelenämter und die Fastenzeit in Landkirchen gefallen lassen rc. rc."

In diesen und ähnlichen Reden zeigt sich eine große Unkenntniß der katholischen Liturgie und ihrer charakteristischen Kultformen; drückt sich ein frech absprechender unkatholischer Geist aus; spricht die Unerfahrenheit, welche noch nie wahrhaft schönen kirchlichen Choral gehört und nach dem häßlichen Malträtiren des Chorals durch ungebildete Sänger den Liebling der Kirche beurtheilt. Wahrlich, unser Gesang trägt auch das charakteristische Gepräge der Kirchlichkeit in den diametralen Urtheilen in sich: den Einen ist er Thorheit und Aergerniß, den Anderen ist er Begeisterung und Liebe.

Wir verlangen Vorurtheilslosigkeit und Unparteilichkeit, Recht und Wahrheit; dann werden wir es einsehen und gestehen müßen: der gregorianische Gesang war populär; er soll, kann und muß es sein; er ist es in der That auch wirklich. Erst wenn wir diese Punkte besprochen, beantworten wir die Frage: In welcher Weise ist er populär? wie erbaut er?

Der gregorianische Gesang war populär im eminenten Sinne; warum sollte er es jetzt nicht mehr sein?

Seit jenen ersten Nokturnen, welche die Engel sangen auf den Fluren Bethlehems vor den Hirten, seit jenem Hymnus bei der ersten Pontifical-Messe im Cönakulum zu Jerusalem[8]) verstummte nach des hl. Apostels Mahnung (Eph. 5, 19. Kol. 3, 16) nie mehr in der Versammlung der Gottesgemeinde beim eucharistischen Opfer der heilige Gesang. In den unterirdischen Todtengrüften der Katakomben stählten sich die erstgebornen Segenskinder der Kirche in der Psalmodie und Hymnodie[9]) ihre Seele zum Riesenkampfe. Und als die Kirche die Sklavenkette der Verfolgten gebrochen und die königliche Krone der Freiheit trug, da ertönten in den weiten Hallen ihrer prächtigen Basiliken die Gesänge des Dankes und Triumphes in gregorianischer Weise.[10]) Nicht kunstgeübte Sänger waren es allein und ausschließlich, welche den Opferaltar umstanden; die ganze Versammlung der Gläubigen pflegte dem Priester zu respondiren und zugleich mit dem Klerus zu psalliren.[11]) So ersehen wir es aus dem II. und VIII. Buche der apostolischen Konstitutionen. Und zwei Feinde des christlichen Namens, der Jude Philo und der Heide Plinius sind uns Zeugniß.

Justin der Martyrer († 166) in seiner 2. Apologie: præpositum preces fundere et populum fauste acclamare Amen. Der Bischof verrichtet die Gebete und das Volk ruft ihm freudig Amen zu.

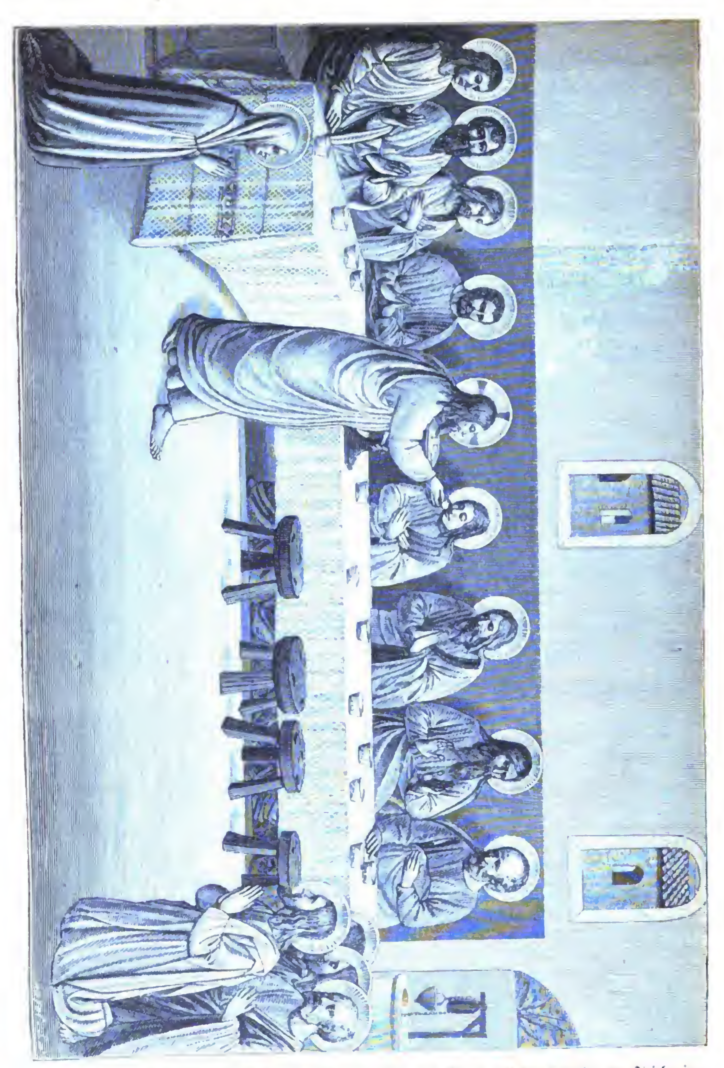
Klemens von Alexandrien († 220): Unam ac communem vocem vocat ecclesiæ congregationem orationi intentam. Eine, und eine gemeinsame Stimme nennt er die zum Gebete versammelte Schaar der Gemeinde.

Cyprian, Bischof von Karthago (†258): Sacerdos parat fratrum mentes dicendo sursum corda ut dum respondet plebs habemus ad dominum admoneatur nihil aliud se quam Dominum cogitare debere. Der Priester bereitet der Brüder Herzen vor, indem er spricht: aufwärts das Herz! damit, wenn das Volk antwortet: wir haben es beim Herrn, es ermahnt werde, daß es nichts anderes denken dürfe als den Herrn.

Athanasius, Bischof von Alexandrien († 373): ut una illic eademque populorum vox cum consonantia audiretur. Die heilige Zusammenkunft in der Kirche geschieht so, daß dort eine und dieselbe Stimme des Volkes in Uebereinstimmung gehört werde.

Basilius der Große, Bischof von Cäsarea († 379): Bonorum maximum charitatem conciliat psalmorum cantus, qui concentum ceu quoddam vinculum ad concordiam ineundam adinvenit populumque ad chori unius symphoniam congregat. Der Güter größtes, die Liebe wirkt der Psalmengesang, in dem der gemeinschaftliche Gesang zu einem Bande der Eintracht wird und der das Volk zur Harmonie eines Chores vereinigt.

Ambrosius, Bischof von Mailand († 397): Mulieres Apostolus in ecclesia tacere jubet: psalmum etiam bene clamant: hic omni dulcis ætate, hic utrique aptus est sexui . . . magnum plane unitatis vinculum, in unum chorum totius numerum plebis coire. Den Frauen gebietet der Apostel in der Kirche



Das letzte Abendmahl. Fresco von Fra Benedetto, dem Bruder des Fra Angelico von Fiesole, im Kloster S. Marco zu Florenz (15. Jahrh.). — Jesus spendet hier die hl. Communion wie ein Priester; der Maler wollte die mystische Wahrheit darstellen.

Bei jedem Amte wiederholen sich die hl. Worte Jesu: „Thuet dieß zu meinem Andenken“. Möchte die schlichte Andacht und Sammlung dieser hl. Gruppe jedem Kirchensänger ein Vorbild zur Nachahmung sein: „Digne, attente ac devote“. Würdig, aufmerksam und andächtig den hl. Kirchendienst zu versehen. (Die Red.)

zu schweigen; doch den Psalm singen sie wohl: dieser ist angenehm jedem Alter, geeignet für jedes Geschlecht; wahrlich ein großes Band der Einheit, zu einem Chore tritt die Schaar des ganzen Volkes zusammen.[12])

Johannes Chrysostomus, Erzbischof von Konstantinopel († 407): conveniebant olim omnes et psallebant communiter. Hoc nunc quoque facimus. Einst kamen Alle zusammen und sangen Psalmen gemeinschaftlich. Das thun wir auch jetzt. Und da der Heilige ihnen einen Verweis gibt über das häßliche und unbescheidene Singen non eos ut sileant monet; sed ut scite et modeste concinant, Bona l. c. ermahnt er sie nicht, daß sie schweigen, sondern daß sie geschickt und bescheiden singen sollten.

Der Kirchenlehrer Hieronymus († 420): Romanæ plebis fidem laudat magno studio et frequentia ad ecclesias et martyrum sepulcra concurrentis ubi, inquit, ad similitudinem cœlestis tonitrui Amen reboat. Er lobt den Glauben des römischen Volkes, welches eifrig und zahlreich zu den Kirchen und Martyrergräbern kommt, wo, wie er sagt, ihr Amen wie der Donner des Himmels widerhallt.

Papst Leo I. der Große († 461): Davidicum psalmum, dilectissimi, non ad nostram elationem, sed ad Christi Domini gloriam concinna voce cantavimus. David's Psalm, Geliebteste! nicht zu unserer Erhebung, sondern zu Ehren Christi des Herrn haben wir ihn in harmonischer Stimme gesungen.

Cäsarius, Bischof von Arles († 542): Adjecit etiam atque compulit ut laicorum popularitas psalmos et hymnos oraret altaque et modulata voce, instar Clericorum alii græce, alii latine prosas antiphonasque cantarent. Er drang außerdem noch darauf, daß die Schaar der Laien Psalmen und Hymnen sänge und singend gleich den Geistlichen bald griechisch bald lateinisch Prosen und Antiphonen vortrüge.[13])

Hier haben wir denn das ideale Bild der katholischen Liturgie in den apostolischen und darauffolgenden Zeiten, das ideale Bild der regsten und innigsten Theilnahme am Kultus und Opferleben der Kirche: das Volk betete und opferte mit dem Priester. Ein Glaube, eine Liebe, ein Gebet, ein Opfer! Um das Band, das Priester und Volk einte, war der heilige Gesang. Wahrlich, das ist die ideale Popularität des Kirchengesanges.[14])

Welch begeisterte, jetzt uns räthselhafte Sprache, wenn die Väter und Lehrer der Kirche von den Wirkungen des liturgischen Kirchengesanges reden![15])

Der hl. Johannes Chrysostomus: Um die Mühe des göttlichen Offiziums angenehmer zu machen, hat Gott mit dem Worte die Melodie verbunden, damit Alle, erfreut durch die Musik des Cantikum, mit Herzensfreude ihm ihre Hymnen singen. Denn Nichts richtet die Seele in gleicher Weise auf und macht sie gleichsam geflügelt, löst sie von der Erde, befreit sie von den Fesseln des Körpers, erfüllt mit Liebe zur Weisheit und bewirkt, daß sie Alles, was auf dieses Leben sich bezieht, nicht achtet als der gesungene Psalm, das in Musik gebrachte göttliche Cantikum.

Der hl. Augustinus: Wie betete ich in jenen Psalmen zu dir und wie wurde ich von ihnen gegen dich entflammt und begeistert, wo möglich auf dem ganzen Erdkreise sie gegen die Lauheit des Menschengeschlechtes zu beten! Ich konnte nicht satt werden, infolge dieser wunderbaren Lieblichkeit die Größe deines Rathschlusses für das Menschengeschlecht zu betrachten. Wie sehr weinte ich bei deinen Hymnen und Gesängen, gar heftig bewegt durch die Stimmen Deiner süß singenden Kirche! Jene Stimmen floßen in mein Ohr und die Wahrheit ergoß sich in mein Herz; und es brannte auf das Gefühl der Frömmigkeit und Andacht, und es floßen die Thränen und mir war wohl mit ihnen.

Johannes Cassianus: Bisweilen gab ein kleiner Vers eines Psalmes beim Singen uns Anlaß zu feuriger Andacht; bisweilen weckte der Brüder lieblicher Gesang stumpfe Herzen zu innigem Gebete.

Der hl. Germanus, Bischof von Paris († 576): Unter dem Schmucke, der in der Kirche glänzt, werden auch die göttlichen Worte in lieblichem Gesange vorgetragen, damit diejenigen, welche durch die Worte nicht erschüttert werden, durch den schönen Gesang bewegt werden, in dem Gedanken, wie groß die Lieblichkeit des himmlischen Gesanges sein müsse, wenn schon auf der Pilgerschaft dieser Zeit die Kirche das Lob Christi so herrlich widertönt.

Der hl. Bernhard: Der Psalmengesang in der Kirche erfreut das Menschenherz,

ergötzt die Ueberdrüßigen, regt an die Trägen, ladet die Sünder zu Thränen ein.

Hugo von S. Charo: Der Psalm verscheucht die Dämonen, ruft die Engel, weckt die Andacht, versöhnt Gott, erwirkt Verzeihung, erheitert die Seele, erleuchtet das Gewissen.

Trithemius, Abt von Spanheim: Wie der Staub vom Winde zerstreut wird, so flieht unser Widersacher, der Teufel, vor dem Gesange derer, welche mit Demuth psalliren, bestürzt und verwirrt.

Benedikt XIV.: Das ist der Gesang, welcher die Herzen der Gläubigen zur Andacht und Frömmigkeit weckt; das ist der Gesang, den, wenn er in den Kirchen genau eingehalten wird, fromme Christen am liebsten hören.[16])

So war und so wirkte der gregorianische Gesang populär. Soll er auch noch in unserer Zeit populär sein und wirken?[17])

Wir müssen unterscheiden. Den Geist und Willen unserer Kirche in Betreff des gregorianischen Gesanges sehen wir aus den zahlreichen Verordnungen der Päpste und Bischöfe, der Concilien und Synoden, die in ihrer Rechtskraft nicht bestritten werden können. Sie alle bezeichnen denselben als den eigentlichen Kirchengesang, ja für einzelne Zeiten und Feste schreiben sie ihn zum ausschließlichen Gebrauche vor. Wenn aber die Kirche als ihren gottesdienstlichen Gesang ihn will, so muß sie natürlich auch wollen, daß er auf das Volk religiös erbauend wirke und wäre das nicht mehr möglich, so müßte sie ihn als ihren Gesang entfernen und eines anderen Gesanges, der diesen populären Zweck erfüllt, sich bedienen. Doch davon später.

Allein auch als liturgischen Volksgesang hält die Kirche den gregorianischen Gesang im Auge. Wir ersehen das aus dem II. Concil von Baltimore (1866): t. VI, c. 3 nr. 380. Insuper valde exoptandum esse censemus, ut rudimenta cantus Gregoriani in scholis parochialibus exponantur et exerceantur sicque numero eorum qui psalmos bene cantare valent, magis magisque increscente, paullatim maior saltem pars populi secundum primitivæ ecclesiae adhuc in variis locis vigentem usum, vesperas et alia similia cum ministris et choro decantare addiscat. Qua ratione omnium ædificatio promovebitur juxta illud s. Pauli: loquentes vobismetipsis in psalmis et hymnis et canticis spiritualibus! „Außerdem erachten wir es für wünschenswerth, daß die Anfangsgründe des gregorianischen Gesanges in den Pfarrschulen gelehrt und geübt werden und daß so, indem die Zahl derer, welche wohl zu psalliren verstehen, mehr und mehr zunimmt, allmälig wenigstens der größere Theil des Volkes nach dem Brauche der alten Kirche, wie es noch in verschiedenen Orten besteht, mit den Altardienern und dem Chore die Vesper und Aehnliches zu singen lerne. Dadurch wird die Erbauung Aller befördert nach dem Mahnworte des hl. Apostels an die Ephesier.

Und in ähnlicher Weise sprach sich auch das erste Concil von Westminster (1852) aus. Vgl. tom. III der Collectio Lacensis ss. conciliorum recentiorum.

Aber das moderne Ohr?

In der Rücksicht auf die modernen Forderungen muß man klug und vorsichtig sein; denn das Göttliche und Kirchliche läßt sich nicht nach den Kriterien des Modernen beurtheilen. Dem modernen Ohre paßt z. B. auch die lateinische Kultussprache nicht; das moderne Auge findet kein Gefallen an der Symbolik der priesterlichen Kleidung; die moderne Nase hat Scheu vor dem Weihrauchduft; das moderne Gefühl hat keinen Geschmack an den Ceremonien, Aeußerlichkeiten der Messe; der moderne Geist findet die mittelalterlichen Dogmen nicht mehr zeitgemäß; der moderne Wille empört sich gegen das lästige christliche Sittengesetz u. s. w. — was bleibt da gegenüber dem Modernen noch von christlicher Wahrheit und katholischem Kultus übrig?[18])

So viel ist gewiß, der gregorianische Gesang hat jene Eigenschaften, welche dem Volke an dem kirchlichen Gesange gefallen und auf das Volk zu wirken im Stande sind, nemlich Ernst und weihevolle Würde, Einfachheit und Schlichtheit, Lieblichkeit und Anmut.[19]) Deshalb kann er populär sein und ist sogar im eminenten Sinne populär.

Der gregorianische Gesang ist ernst und weihevoll; denn er läßt keine ungestümen und heftigen Bewegungen zu; ruhig und sanft sind im Gegentheile seine melodischen Bewegungen. Und doch ist das kein langweiliger, widerwärtiger, schwerfälliger Ernst mit

ermüdender Monotonie, von gleicher Mensur, ohne Rhythmus; vielmehr ist eine große Würde in diesem Gesange, mild und gemessen.

Der gregorianische Gesang ist einfach, natürlich, ungekünstelt. Die Einfachheit aber ist die Eigenschaft, welche die Menschen überall und in Allem unwillkürlich lieben; wir bewundern sie in den Werken Gottes; sie zeigt sich in allen Wahrheiten der christlichen Religion; warum sollten wir sie in den heiligen Gesängen nicht lieben? Deswegen verbannten vom Anfange an die Väter das chromatische und enharmonische Tongeschlecht aus der Kirche und ließen nur das diatonische zu, das einfachste von allen und warum? weil der Kirchengesang zum katholischen Kultus gehört, welcher eitlen Schmuck und nichtige Spielerei verabscheut; weil er heiligen Worten Ausdruck geben soll, welche erhaben und einfach sind und in Verbindung mit einem einfachen Gesange leichter verstanden werden; weil vor Allem die Worte nach dem Willen der Kirche wenigstens sollen gehört, wenn sie auch nicht in ihrem Sinne erfaßt werden: mit diesem Hören ist eine Gnade der Heiligung und des Heiles verbunden. Deswegen betont es Benedikt XIV. ausdrücklich, daß die Silben gut ausgesprochen und wohl verstanden werden. Curandum est, ut verba, quæ cantantur, plane perfecteque intelligantur. Und sein Wort ist nur das Echo aller römischen Päpste, aller Konzilien, aller hl. Väter und Bischöfe.

Die Anmut und Lieblichkeit des Chorals. Was wollte Gregor, der große Reformator der Liturgie, mit diesen Gesängen? Der Verfasser seines Lebens, der Diakon Johannes, sagt es uns deutlich: propter musicæ compunctionem dulcedinis antiphonarium nimis utiliter compilavit. „Wegen des heilsamen Eindruckes durch die Lieblichkeit der Musik hat er in gar nützlicher Weise das Antiphonarium zusammengetragen." Warum beklagte sich Karl der Große über die gallischen Sänger? Imperator omnes corrupisse dulcedinem cantus Romani cognovit. „Der Kaiser erkannte, daß sie alle die Anmut des römischen Gesanges verderbt haben." Warum schickte er sie zur ersten Quelle zurück? Nicht um den Ernst in der Natürlichkeit zu holen, sondern ab ipso fonte haurire cantus gregoriani suavitatem „das Liebliche des gregorianischen Gesanges sollten sie an der Quelle schöpfen." Gerade die Anmut forderten die Päpste und Lehrer der Kirche bei den hl. Gesängen. Leo der Große: „Möge in ganzer Lieblichkeit die Harmonie des Gesanges gehört werden!"

Der heil. Bernhard: „Ihre Anmut bewegt uns und treibt uns an, den Herrn in Freude zu loben."

Deswegen will der heil. Isidor von Sevilla († 636) gut unterrichtete Sänger mit lieblicher Stimme, „um die Seele zur keuschen Freude einer süßen Andacht zu erheben."

„Und so ausgeführt, im Wechsel mit dem Chor, von den zahlreichen Gläubigen, wie die Kirche es wünscht, werden unsere Melodieen bewundernswerthe Früchte des Heiles tragen." Vgl. Anm. 17.

So kann der gregorianische Gesang populär sein[20]) und er muß es auch.

Ein Schüler des Antigenidas, erzählt Cicero im „Brutus," trug einst öffentlich ein Stück auf der Flöte vor. Das Volk verstand den tiefen Sinn der Töne nicht; es fand keinen Geschmack an dem Spiele und gab kein Zeichen der Theilnahme. Infolge dessen verlor der junge Künstler den Muth und spielte ohne Begeisterung. „So spiele doch für mich und für die Musen!" rief ihm der Meister zu. „Ich dagegen," sagt Cicero, „würde zu unserem Brutus, wenn er vor der Volksmenge als Redner auftritt, sagen: „Rede du für mich und für das Volk, lieber Brutus!"

Hier haben wir den Unterschied zwischen den formell schönen und virtuell schönen Künsten, insbesondere der Beredsamkeit. Die ersteren haben nicht die Verpflichtung, in jedem Falle für alle Menschenklassen zu arbeiten und ein jedes ihrer Erzeugnisse so zu gestalten, daß es Jedem gefällt, daß es Allen verständlich ist. Die Beredsamkeit dagegen geht ihrem Wesen nach darauf aus, der Gesammtheit zu dienen. Popularität ist ihre nothwendige Eigenschaft: die Rede soll auf das Volk wirken und muß daher der Faßungskraft des Volkes entsprechend und daher verständlich sein.[21])

Wenn wir nun die kirchliche Musik, also auch den gregorianischen Gesang als eine Art heiliger Beredsamkeit bezeichnen,[22]) so ist die Popularität des Chorals wie eine nothwendige Eigenschaft, so auch eine nothwendige Wirkung desselben. Er soll und muß vom „Volke" verstanden sein und auf dasselbe religiös einwirken.[23])

Oder wie? Vom Geiste Gottes geleitet, wendet die Kirche Alles an, um durch das Aeußere auf das Innere zu wirken, das irdisch gesinnte Menschenherz emporzutragen, es empfänglich zu machen zur Erkenntniß göttlicher Wahrheit und zur Aufnahme himmlischer Gnade. Sie umgibt das heil. Opfer mit großer äußerer Feierlichkeit. Um den Opferpriester in kostbare Gewänder gekleidet sind die zahlreichen Diener des Altares geschaart; die Wolken des Weihrauches heben sich duftend zum Himmel; sinnreiche Ceremonien verhüllen die heiligen Geheimnisse: Alles nur dazu, um den sinnlichen Menschen zu erfassen und für das Göttliche zu gewinnen! Und der Gesang, so mächtig über das Menschenherz, den die Kirche überdies für ihren Dienst bestimmt, bestimmt in ihren liturgischen Büchern, bestimmt mit Vorzug und Auszeichnung, dieser Gesang hätte keine religiöse Aufgabe? er sollte nicht die Ehrfurcht gegen das Heilige mehren, die Glut der Andacht nähren? er sollte mit einem Worte nicht erbauen, nicht populär sein müssen? —

Und wenn dieses der Fall ist — und es ist so — sollte die Weisheit unserer Kirche, die in allen liturgischen Fragen sich sicher des Beistandes des heil. Geistes zu erfreuen hat, gerade einen solchen Gesang sich zu ihrem Gesange, zu ihrem Lieblingsgesange, zu ihrem eigenen Gesange bestimmt haben, der jene Eigenschaften der Popularität nicht hätte, ja gerade das Gegentheil zu wirken im Stande wäre, der gar nicht populär sein und erbauen kann? Ist das denkbar? Im Gegentheile, das ist die richtige Folgerung: Gerade jenen Gesang hat die Kirche durch die Jahrhunderte sich erkoren, welcher am besten ihren Ideen entspricht, ihre Zwecke fördert, der am meisten verdient, gottesdienstlicher und erbauender Kirchengesang zu sein. Die Popularität des liturgischen Gesanges ist eine Consequenz der Weisheit und göttlichen Leitung unserer Kirche. Und wenn es faktisch vielfach anderes ist, so ist nicht die Kirche und nicht der liturgische Gesang Schuld, sondern die Menschen, welche den Gesang nicht so vortragen, wie der Geist und Wille der Kirche und das Wesen des Gesanges selbst es erfordern.

Doch nun ist es Zeit zu zeigen, in welcher Weise der gregorianische Gesang ein „Hilfsmittel des christlichen Unterrichtes“ und ein „Werkzeug der Heiligung“ ist; wie erbaut der Choral?[24])

Die Stunde des sonntäglichen Gottesdienstes in der Pfarrkirche ist gekommen. Dem ehernen Rufe der Glocken folgt die gläubige Schaar; sie kommt zum Gotteshause, sammelt sich um den gemeinschaftlichen Opferaltar, um zu beten, zu opfern, zu communiciren. In der Kirche herrscht weihevolle Stille:[25]) im Schweigen ist die Sammlung und die Andacht. „Vor dem Gebete bereite dich vor und sei nicht wie ein Mensch, der Gott versucht![26])

Und zum Gebete bereitet vor der Bau der Kirche und Alles in der Kirche: die Kirche in Kreuzesform gebaut, und so erscheint die Gemeinde zum Kreuzesopfer versammelt; gegen Osten ist die heilige Richtung zu Christus, den wahren Aufgang aus der Höhe, der Sonne der Gerechtigkeit; die Heiligen-Bilder und Statuen sind die stummen Prediger eines höheren Lebens, des Reiches Christi; das Kreuz ist auf dem Altare des unblutigen Opfers auf dem geheimnißvollen Golgatha des neuen Bundes, allen sichtbar aufgerichtet, das Kreuz der Versöhnung, des Heiles und der Gnade.[27])

„Wahrlich der Ort, auf dem du stehst, ist ein heiliger Ort!“ „Terribilis est locus iste, hic domus Dei est et porta cœli: et vocabitur aula Dei.“ Gen. 28.

Alles ist zum Opfer bereitet; die Sakristeiglocke kündet den Beginn der heiligen Handlung. Der Priester mit seiner heiligen Schaar, gekleidet in die geheimnißvollen Kultgewänder, tritt an den Altar. Es leuchten die Lichter; es duftet der emporsteigende Weihrauch. Rein und schön, ernst und würdig intoniren die Vorsänger den Introitus; der Chor führt ihn zu Ende. Und im Choralgesange folgt nun im Fortschreiten der heiligen Handlung das Gloria bis zum Deo gratias! Die um den Altar in lebendigem Glauben und in frommem Gebete geschaart sind, verstehen nicht — ich nehme das an — was gesungen und nicht wie gesungen wird. Aber das hören sie: es ist ein weihevolles Singen, das von dem Chore klingt; es ist ein überirdischer Ernst, der über jeden Ton ausgegossen ist; so ganz anders als sie singen hören draußen auf der Gasse, drinnen im Konzertsaale, und als im Theater und bei der öffentlichen Unterhaltung. Ganz anders! Das ist der Haupteindruck, den sie gewinnen; aber



Jakob sieht im Traume die Himmelsleiter. Freskengemälde von Raphael in den Loggien des Vatikans. Die Kirche ist der Ort, wo die Engel auf- und niedersteigen; die Töne der kirchl. Musik sollen das heil. Wort auf Engelsschwingen zum Throne des Allerhöchsten vermitteln.

erhaben anders und edel anders. Es spricht ihnen aus diesem ernsten Singen die Wahrheit, daß der Hilflose zu dem mächtigen Gotte, der Sünder zu dem Allgerechten betet; aus der Einfachheit und Natürlichkeit des Gesanges die Mahnung, in der Einfalt des Herzens freudig dem Herrn zu opfern; aus der Lieblichkeit und Anmut die Ermunterung, in Liebe und Gottvertrauen zu beten.

Solche Gesinnung des Sündenbewußtseins, der freudigen Andacht, des liebenden Gottvertrauens trägt der fromme Christ bereits im Herzen, wenn er zur Kirche kommt; der Kirchengesang soll sie ihm nicht zerstören, sondern nähren; nicht nehmen, sondern vermehren. Aber den Ernst der Reue zerstört das tändelnde Spiel und das salonmässige, elegante Wesen der modernen K.-M., die Einfachheit und Natürlichkeit frommer Gesinnung der äußere Glanz und der gesuchte Prunk; die Anmut und Lieblichkeit der Opferliebe, die leidenschaftliche Unruhe und die sentimentale Süßlichkeit.

Um weiters noch die Popularität des gregorianischen Gesanges zu würdigen, betrachten wir: was will das Volk beim Gottesdienste und wie verhält sich unser Gesang zu des Volkes heiligen Absichten?

Der Christ kommt aus dem Lärme, der Unruhe, Zerstreuung, der Leidenschaft der Welt, die in das Irdische ihn versenken, vom Ewigen ihn trennen, durch den Zauber der schönen Sinnlichkeit vom Ueberirdischen ihn fern halten will, in die Kirche. Hier will er Ruhe und Friede in sein Herz, selige Hingebung an Gott. Darum erbaut ihn der ruhige, leidenschaftslose, feierliche Gesang, stimmt ihn unwillkürlich religiös-ernst, macht ihn empfänglich für Gebet und Opfer.[25])

Die Last der täglichen Mühen des irdischen Berufes will den Christen niederdrücken. Er kommt zur Kirche, um wieder Erleichterung zu finden und zu den ewigen Gütern empor gewiesen zu werden. Durch den frohen frommen Gesang wird er gehoben; heilige Freude in Gott senkt sich in ihn ein und

umgeben von der feierlichen Liturgie fühlt er sich unsäglich glücklich.

Ja natürlich dann, wenn der Musikchor in irdisch sinnlicher, profaner Weise lärmt und spielt, so wie man es auf der Piazza und im Konzertsaal hören kann — dann ist die religiöse Weihe dahin; wir haben nur mehr eine Schein-Kirchenmusik. Wenn man trotzdem bei einer solchen K.-M. betet, so ist das der Gewohnheit zu danken, welche das Ohr abgestumpft und es fähig gemacht hat, die K.-M., so weit es möglich ist, zu ignoriren.

So gäbe es denn wirklich gar keinen Grund für die „heitere“ Kirchenmusik?

Ich wüßte nicht, so lange wir zum Gedächtnisse des blutigen Kreuzestodes Christi unsers Erlösers uns versammeln, so lange es sich um Sünden handelt, die gebüßt und verziehen werden sollen, um eine Ewigkeit, die für uns eine ewig glückliche werden soll, oder eine ewig unglückliche werden kann.[29])

Ich kann diese „heitere“ K.-M. nur als eine Verführerin des Volkes bezeichnen. Wenn sie nicht immer so wirkt, so ist eben die glückliche Schuld die, daß vielfach unser Volk es verlernt hat, liturgisch zu fühlen und zu beten, so daß es, sobald der Gottesdienst beginnt, sich in seine Gebetbücher vertieft und weiteres um den Chor, aber allerdings auch um den Priester sich nicht kümmert.

Das ist gewiß, unserem Kirchengesange soll der Charakter des Profanen und Rein-Sinnlichen, des Weltlichen und Theatralischen genommen sein und der Stempel des Göttlichen und Ueberirdischen aufgedrückt werden. Das ist der Fall bei dem gregorianischen Gesang, darum ist er der Kirche eigentlicher Gesang. Und darum wirkt er auch, was er wirken soll: er erbaut, er ist wirklich Gottesdienst, ein Hilfsmittel des christlichen Unterrichtes, indem er der Majestät unsers Gottes, des Ernstes der Ewigkeit, für die wir berufen, der Sünde, mit welcher wir vor dem Reinen und Heiligen erscheinen, nicht vergessen läßt. Er ist wirklich ein Werkzeug der Heiligung, weil er die Einkehr in sich selbst, die innere Sammlung und Freude in Gott gibt, die Hingabe an das heilige Opfer befördert.[30])

2. Der gregorianische Gesang ist ein wahrer und wirklicher Kunstgesang; er bringt daher auch jene Wirkungen hervor, welche dem Kunstwerke zukommen.[31])

Wer es wagt, den Choral als Kunstgesang zu preisen, setzt sich der Gefahr aus, verlacht zu werden. „Wie? der Choral Kunst? Hämisch weist man mich auf die eisenbeschlagenen Lederfolianten auf den riesigen Chorpulten mit jenen sog. Pfundnoten, welche dem modernen Musiker wie antediluvianische Ueberreste erscheinen, wie Ruinen einer zu Grunde gegangenen Musikwelt düster ihn anstarren. „Nicht mehr — vorbei!“ Das ist das Urtheil der geschichtlichen Entwicklung! Zum starren Dogmatismus der mittelalterlichen Scholastik, da mag dieser steife und unförmliche Sang passend gewesen sein; in unserer Zeit mit ihrem Fortschritte in der Tonkunst, mit ihrer freieren Geistesrichtung wirkt er nicht mehr.“[32])

Darauf zunächst Folgendes: 1. Der steife, starre Choral wirkt auch gegenwärtig nicht auf das Menschenherz und hat auf dasselbe nie gewirkt. Jene staunenswerthen Wirkungen des Gesanges, von denen uns die Väter und Lehrer der Kirche erzählen, müßen von einem anderen Gesange hervorgebracht worden sein, als von dem steifen und starren Chorale; denn daß unsere Ahnen, welche in Poesie, Malerei, Architektonik einen so feinen Geschmack und einen so hohen Kunstsinn bewiesen, in der Musik Barbaren waren, das glaube wer mag.

3. Für einen religiösen Kultus mit ganz abgeblaßten Ideen von Gott und Gottesverehrung, von Menschenbestimmung und Menschenglück, wie ihn das letzte Jahrhundert zu Tage brachte, paßt er auch heute nicht. Ein solcher Kultus möge immerhin ahnungsvolle Harmonien, rührende Arien, an unbestimmten Gefühlen reiche Soli, das Ewige und Unendliche kündende Chorsätze verwenden und an der monumentalen Ruhe des Kirchenstiles wie an der Eleganz und Zierlichkeit seiner leichten, religiös angehauchten Formen sich erbauen und erheben.

4. Wie kann man aus der ungewohnten Aeußerlichkeit, wie Folianten, Notenform u. dgl. auf den inneren Werth schließen? Soll vielleicht das Wasser des Gebirgsquells minder gut sein, weil es aus dem Granit emporsteigt?

Nein, nicht eine todte Sprache, eine historische Antiquität für vom Bücherstaube sich nährende Literaten ist der Choral, sondern die lebendige und belebende, erhabene und erhebende Feiersprache der Kirche, ewig jung und ewig neu wie die Gotteswahrheit selbst,

welche er singt. Diese „Ruinen" werden durch den gottbegeisterten Vortrag zu einem herrlichen Melodienbau und aus der anscheinend rauhen Form quillt rein und klar, licht und hell wie eine Bergquelle, die aus hartem Gesteine sich losgerungen, das heilige Lied.

„Choral — Kunst? Gibt es denn Musik ohne Melodie, ohne Rhythmus? wer kann denn diese starren, wie in Erz gegossenen musikalischen Formen zu einer anmuthigen Melodie verbinden? wer sie in den Fluß des Rhythmus bringen?"

Wenn ich solche Urtheile höre, meine ich das Urteil eines Blinden über ein Gemälde, eines Tauben über ein Tonstück zu hören. Wie ganz anders urtheilen da nemlich über unseren Gesang Männer, die Erkenntniß und Erfahrung haben. Doch wie? soll ich gegenüber den Verläumdungen des Chorals die guten, ja enthusiastisch begeisterten Zeugnisse eines Amberger, Ambros, der amerikanischen Cäcilia, von „Choral und Liturgie," eines Coussemaker, Forkel, Fröhlich, Guéranger, des Gregoriusblattes, eines Haberl, Jakob, Krieger, Lambillotte, der italienischen und französischen Musica sacra, eines Mozart, eines Neumaier, Ortigue, Pothier, Proske, Selbst, Thibaut, Bischof Valentin von Regensburg, Witt, Wolter und vieler Anderer, wie sie mir vorliegen, anführen? Ich unterlasse es; denn wer sich über den Werth des Chorals orientiren will, der darf z. B. nur den Magister choralis von Haberl zur Hand nehmen, S. 7 u. A. aufschlagen und er hat das Wesentliche, was den Werth desselben ausmacht, wie er beurtheilt worden ist und wie er beurtheilt werden muß.

Vor Allem ist zu bedenken: wer über Choral urtheilen will, der darf sein Urtheil nicht nach dem schlechten Gesange ungebildeter Sänger bilden; der darf unseren liturgischen Choral nicht mit dem deutschen Choral, dem Opernchoral, dem abgekürzten (Ettischen) Choral verwechseln, denn das sind seine schlimmsten Doppelgänger; der muß das Grundgesetz des Chorals als eines diatonischen Sprachgesanges mit oratorischem Rhythmus kennen; der muß ein Verständniß haben für christliche Kunst und katholische Liturgie.

Es ist die Zeit nicht ferne, wo die Ästhetik und Kunstgeschichte die Kunst der Malerei erst mit Raphael begann; alle Kunstprodukte vorher waren ihr nur Kinderversuche mit kindisch-geschmacklosen und unbeholfenen Gedanken, rohen barbarischen Formen.[33]) Doch das Urtheil wurde geläutert, der Geschmack gebessert. Man sah, daß auch ein Stephan Lochner, Hans Memling, Martin Schongauer wahre Kunstwerke geschaffen. Freilich mangelt diesen der blendende Zauber, die sinnlich schmeichelnde schöne Form, die vollendete Technik; aber es ist Geist und Wahrheit in solchen Gemälden und der Ernst der Wahrheit erbaut und der Geist verklärt die Form. Je mehr wir von diesem christlichen Geiste, dessen Ausdruck das Leben der mittelalterlichen Kunst ist, durchdrungen sind, um so mehr schätzen wir auch das Kunstwerk.

Nun denn, wer Sinn und Verständniß hat für ein solches Meisterwerk der Malerei, der hat auch Sinn und Verständniß für den gregorianischen Gesang und darf sich ein Urtheil über ihn erlauben; denn eines Geistes Werk sind beide; einem Principe entstammen beide: nicht die Form ist die Hauptsache, sondern die Idee; die Schönheit ist geistig, nicht sinnlich. „Der sinnliche Mensch begreift nicht, was des Geistes Gottes ist."

Aber haben wir denn wirklich noch gregorianischen Gesang?

Unsere Choralmelodien athmen den Geist des hl. Gregorius; nach seinem System und seinen Grundsätzen sind sie. Ungeachtet ihrer Mängel thun sie praktisch bessere Dienste, wenn man sie gregorianisch zu singen versteht, als die vollendetste Ausgabe, ja das Antiphonarium des Heiligen selbst in der Hand unberufener Sänger. Und sollten wir nicht mehr cantus sancti Gregorii haben, den cantus gregorianus haben wir nach seinem Geiste und Wesen, nach seinen Principien und Gesetzen. Mit Recht, nicht bloß bildlich und in einem gewissen Sinne, kann unsere hl. Kirche vom gregorianischen Kirchengesange reden.[34])

Doch nun zum Einzelnen!

Die Kunst ist Verkörperung einer Idee. Der gregorianische Gesang als Kunstwerk ist die Realisirung der liturgischen Idee durch das gesungene Wort.[35]) Die materiellen Elemente sind die Töne und Tonfiguren aus der diatonischen Oktavengattung; diese fügt die Modulation zu einem organischen Gebilde, zur Melodie zusammen. Die Seele aber dieses Organismus ist der Rhythmus der Sprache; der Rhythmus aber ist die Bewegung, welche die gegenseitigen Maßverhältnisse der einzelnen Glieder der Melodie hervor-

treten läßt und zum Ausdrucke bringt.[36]) Die Seele des Rhythmus aber ist die Andacht. Die Andacht aber ist das Werk des Geistes Gottes.[37])

Und so bildet der göttliche Geist durch die Kunst oder die vom göttlichen Geiste erleuchtete Kunst sich die Gesangsform des liturgischen Wortes.[38])

Diese Form ist aber nicht etwa nur eine äußere Hülle, sondern in ihr sind Wort und Ton, Text und Melodie zur Einheit geworden. Im Choralgesange betet die Kirche und in ihrem Gebete singt die Kirche Choral.[39]) Noch mehr, — nicht bloß eine oberflächliche, willkürliche und conventionelle Einheit ist sie, sondern eine wahre und wirkliche, eine congenuine und wesentliche, indem aus dem Worte die Melodie sich entwickelt, der Rhythmus der Sprache auch der Rhythmus der Melodie ist, die musikalische Gliederung die logische und grammatikale ist.

Choral ist die vollendetste Form der Gesangsmusik. Keine vermag sich so sehr an das gesprochene Wort anzuschließen und die melodische Modulation mit der Deklamation der Rede in Einklang zu bringen; keine befähigt so sehr die Sprache des Herzens zu reden.[40])

Also dem Choral soll die Melodie fehlen und er überrascht uns durch einen staunenswerthen Reichthum der Melodien, welche wie unerschöpflich aus der Tiefe des liturgischen Gedankens, des kirchlichen Lebens, des heiligen Textes fließen. Und wie sie so mannigfaltig und charakteristisch verschieden zur Melodie verbunden sind, diese vier, fünf oder sechs Töne, selten sieben oder acht Intervalle![41]) Anders im Introitus als im Graduale oder Traktus, anders im Offertorium, in der Kommunion, den Antiphonen, Responsorien! „Wiederum hat der Psalm des Introitus sein charakteristisches Gepräge gegenüber der Psalmodie in den kanonischen Horen und der vom ganzen Chore auszuführende Gesang zeigt seine eigenen Bestimmtheiten im Vergleich zu jenem, den ein Sänger vorträgt." Der Choral soll keine Melodie haben und er ist wesentlich nur Melodie. Schönheit, charakteristisches Leben, Wirksamkeit und Popularität dieses Gesanges ruhen vor Allem in der unendlichen Fülle seiner Melodien.[42]) Und wie zeigt sich erst die unerreichbare Melodienbildung des Chorals in den Jubilationen! Die Sprache hört auf, wo der Gedanke an das Unendliche herantritt. Jetzt singt sich die Seele ihr Fühlen in jenen reich anschwellenden Melodien aus. Und diese reichen musikalischen Formen sind keine leeren Tonfiguren, sondern das Echo, der hallende Nachklang des vorhergehenden Textes, der bald seinen klagenden, bald seinen bittenden, bald seinen hochaufjubelnden Sinn in diesen reichen melodischen Formen austönen läßt, weil eine oder ein paar Noten dem tiefst bewegten Herzen als Ausdruck innersten Fühlens nicht genügen.[43])

Er soll ohne Rhythmus sein und erfreut sich des wunderbaren Rhythmus der Sprache, hat eine kostbare musikalische Gliederung, in der melodischen Bewegung eine herrliche Regelmäßigkeit und Symmetrie nach Tonzahl, Verhältniß der Pausen, der Intervalle und Schlüße;[44]) der metrische Accent belebt rhythmisch den Hymnengesang.[45]) Der Accent haucht durch die wechselweise Vertheilung von Ton und Nachdruck der wohlgegliederten Recitation Leben und Bewegung ein.[46]) „Es ist unmöglich, daß man es nicht fühle, welches Leben der Rhythmus dem Choralgesange verleiht: wie diese erhabenen Perioden sich emporschwingen und majestätisch niedergleiten, wie diese Töne gleich den Meereswogen dahinfließen in ihrer Fülle, sich in der Ferne verlieren und an den hohen Tempelwölbungen widerhallen. Welch beständiger Wechsel von Singen und Pausiren, welche majestätische Ebbe und Fluth, bald von schwachen Tönen dem flüsternden Zephyr gleich, bald von kräftigen Accenten und dann wieder von leisen Seufzern! Alles dies ist der Effekt eines Rhythmus, der um so mächtiger wirkt, da sich nichts Mensurirtes darunter mischt."[47])

Der Rhythmus ist das allgemeine Gesetz des Lebens. Wie das Auge sich sehnt nach dem Ebenmaß der Linien, so das Ohr nach dem Rhythmus.[48]) Der Rhythmus des Chorals nun, wodurch das Ohr am allermeisten befriedigt wird, ist der oratorische. Es hat sich daher ein Fundamentalsatz für Verständniß und Vortrag des Chorals gebildet: „Singe die Noten mit den Worten so, wie du sie ohne Noten sprichst."[49]) Ja, je mehr man sich mit dem Studium der Choralmelodien beschäftigt, um so deutlicher sieht man, wie ungerecht diesem Gesange Rhythmuslosigkeit vorgeworfen wird; im Gegentheile, sie alle, voll von „Einfachheit und Fülle, Natürlichkeit und Kunst" wahren bei allen Bewegungen der Stimmen das erforderliche rhythmische Ebenmaß der Stimmen.[50]) Wie herrlich gliedert sich z. B. die einfache Melodie

des Pater noster rhythmisch! Aber nirgends haben wir Proportion des Zwanges und der Convention, sondern den großartigen Rhythmus des Organischen, in dem Alles nach Maß und Zahl geordnet ist.

Er soll düster und langweilig sein, ohne Leben und Kraft und er hat die Dynamik des liturgischen Wortes, er participirt an dem göttlich-menschlichen Leben der Kirche, er hat Theil an dem Geiste und der Wahrheit, wie sie dem vom Geiste Gottes geschaffenen heiligen Texte der Liturgie inne wohnen.

Oder soll vielleicht der Mangel der Chromatik ihn des Ehrentitels der Kunst berauben?

Im Gegentheile! Die Chromatik enthält etwas Leidenschaftliches und Leidenschaft Erregendes, Unreines und Sinnliches in sich, während in der natürlichen, diatonischen Tonleiter der Choral natürliche Anmuth und Lieblichkeit, etwas Sanftes und Mildes, Ruhiges und Beruhigendes in sich schließt. Wenn nun der katholische Gottesdienst beruhigen und sänftigen, zur Versenkung in Andacht, zur Ruhe in Gott führen soll, dann fordert die Kunst die Diatonik und sie ist ein Vorzug des liturgischen Kirchengesanges.[51])

„Eine ungeschickte Hand soll willkürlich die Melodie des Chorals zusammengefügt haben?" Wirklich zum Lachen! Die musikalische Kunst beginnt nicht erst mit der Diaphonie, resp. Mensural-Musik, sondern auch die Choralmelodien sind eine Kunstschöpfung. Es mag die neuere Melodik einen noch so hohen Werth haben, die alte Melodik seit Gregor dem Großen steht ihr in Nichts nach.[52]) Wir haben eine entzückend genaue, staunenswerth detailirte, strengstens festgesetzte Choralcompositionslehre, in welcher die mittelalterlichen Kirchenmusikschriftsteller eben so sehr die Technik als die Ästhetik ins Auge faßten.[53])

Es ist eine ansehnliche Zahl von Schriften über gregorianische Musik erhalten, in welchen wohl keine der musikalischen Fragen übersehen ist, die unseren Gesang betreffen. Wir werden belehrt über den Ton, die Natur des Tones, über die Anordnung der Töne auf dem Monochorde, über die Tonschritte, die Consonanz, die verschiedenen Verhältnisse der Töne und Intervalle, über die Verbindung der Töne unter sich, über die Theilungsverhältnisse und ihre Erklärung, von der Oktave und warum es nur 7 Noten gebe, über die Bildung der Tonfiguren (de syllabis), Tongruppen, über die symmetrische Stellung (numeris) der Tonfiguren, von den Abschnitten und Sätzen, über die Tonarten, ihre Kennzeichen, ihren Umfang nach Höhe und Tiefe, über das Ebenmaß und die Gliederung einer Melodie, die Natur, Zahl und Stelle der Kadenzen, über die Pausen, über Textunterlage, Anweisung zur Composition, Aehnlichkeit der Verse und Melodien (die Neumen vertreten die Stelle der Versfüße, Distinktionen die Stelle der Verszeilen) u. s. w.

So sind die einschlägigen Fragen aus der Melodik, Rhythmik und Dynamik besprochen und zwar mit der Gründlichkeit und Systematik einer Wissenschaft, als welche die Musik in dieser Zeit immer betrachtet wurde.

Nachdem wir versucht, die Vorurtheile gegen den ästhetischen Werth unseres Gesanges zu widerlegen, fragen wir:

In welcher Weise erbaut der gregorianische Gesang als Kunstwerk? wie und was wirkt er ästhetisch?

Ich möchte den gregorianischen Choral den „königlichen" Sänger nennen, der zur „Rechten" des Opferaltares steht, um im neuen Bunde der Gnade ein neues Lied dem Herrn, unserem Gotte zu singen. „Umkleidet" ist er mit dem Schmucke reicher, mannigfaltiger Melodien und er glänzt im Goldgewande des edelsten Tongeschlechtes. Es „sehnt" sich die hl. Kirche nach seiner „Schönheit und Zier" und „ausgegossen" ist „über seine Lippen Lieblichkeit und Anmut." Darum wirkt er auch, der Liebling der Kirche, wie einer, der Macht hat über das Menschenherz!

Ein Vergleich! Da hängt in der Vatikanischen Bildergallerie zu Rom die Transfiguration von Rafael. Tausende sehen dieses Bild, Tausende staunen es an, „wie schön! wie herrlich!" in allen Sprachen. Aber was ist es, das jenen Betrachter wie an das Bild fesselt, das Auge ihm verklärt? Man liest die Freude, den Genuß, die Seligkeit ihm in die Züge geschrieben. Er weiß das Bild zu deuten; er sieht in der Verbindung der beiden evangelischen Ereignisse das Genie des Künstlers. Unten Ohnmacht und Armuth, oben Allmacht und Majestät; unten Elend und Noth, oben Seligkeit und Genuß; unten Täuschung, oben Schauen und Gewißheit! Welche Gegensätze zweier Gebiete und Welten, die so weit auseinander liegen wie

Himmel und Erde, wie Menschheit und Gottheit! Zwischen diese Welten aber hat Christus eine Brücke geschlagen. Das sagt der Apostel, welcher seinen Arm ausstreckend mit dem Finger hinauf weist auf die Höhe des Thabor![54])

Und so schaut er sich das Bild an nach Idee und Form, findet immer neue Schönheiten, wird nicht gesättigt zu schauen: er hat einen geistigen Genuß, mit dem er keinen Genuß der Erde vertauschen wollte!

Ja gewiß, wenn wir Choral singen hören so wie es sein soll, die Einfachheit und Natürlichkeit, die Anmuth und Lieblichkeit der Melodie, der Wohlklang und die Abwechslung der Stimmen, die Sicherheit und Reinheit des Gesanges, die Kraft und Würde, welche ihm innewohnt, die religiöse Weihe und Frömmigkeit, welche er athmet — all das ergreift uns, es gefällt uns und muß uns gefallen wie der Frühlingsblüthen bunte Pracht auf Wies und Feld, wie der ungezählten Sterne himmlischer Chor.

Aber was gefällt, ist eben doch nur der musikalisch schöne Klang.

Größer muß die Freude sein, höher der Genuß, wenn wir auch den Einblick haben in die musikalischen Formen und Gesetze, wenn wir den organischen Bau der Melodien verstehen, wenn wir gleichsam die lebendige, treibende Kraft wissen, aus welcher die Blume des Gesanges sproßt. Oder soll es vielleicht die Aufgabe des kirchlichen Gesanges sein, Langweile und Ermüdung, bei Hörern und Sängern Ueberdruß an den göttlichen Dingen zu erzeugen? Ist nicht vielmehr gegen diesen Feind der Gesang in den Dienst Gottes gerufen? Derjenige, welcher die Schönheit selbst und der Urquell aller Schönheit ist, will nicht durch die Form der Häßlichkeit, sondern durch die Schönheit der Kunst verehrt sein.[55])

Ja, unsere Freude ist wahr und berechtigt; denn der Herr hat sie uns aus den Tagen des Paradieses aufbewahrt; er will sie uns in seinem Gotteshause kosten lassen; er will uns arme Erdenpilger durch die Freude zum Himmlischen erheben; er will es uns in Freude und Seligkeit fühlen lassen, wie glücklich derjenige ist, der im Hause Gottes wohnt. Ps. 83. Quam dilecta tabernacula tua Domine virtutum! Melior est dies una in atriis tuis super millia!

Und was ergötzt den Kenner?

Jetzt ist es der liebliche Fluß der Melodien, die schöne Harmonie und Symmetrie derselben, die erfreuen; dann die symmetrische Gliederung[56]) und die charakteristischen Kadenzen;[57]) jetzt die bewegt, aber nicht zu heftig und hastig aufsteigende Notengruppe[58]), dann die ruhig in der Dominante fließende und sanft abfallende Melodie[59]); jetzt die schöne Herrschaft des Textes über die Note,[60]) dann die wohlgeordnete Selbstständigkeit der Tonbewegung im Jubilus;[61]) jetzt das ernst und feierlich langsame Tempo der Anbetung, dann das drängendere und bewegtere der Bitte; jetzt der regelrecht gebildete, sichere, reine Ton,[62]) dann die klare und präcise Accentuirung;[63]) jetzt die Melodie, wie sie der aufknospenden und sich entfaltenden Rose vergleichbar aus der Sprachmelodie sich entwickelt, dann die unerschöpflichen Tonperlen, wie sie in den Melismen, im Allelujagesang sich aneinander reihen; jetzt fügt der Accent die Silben zu einem lebendigen Ganzen, zu einer Einheit als Ausdruck einer Idee,[64]) dann verbindet der liquescirende Ton im Satze 2 zusammengehörige Worte;[65]) jetzt entzückt die milde Einfachheit und Anmut im syllabischen Gesange, dann die sinnigen, zierlichen Arabesken, die im neumisirenden Chorale um die Hauptnote sich schlingen; jetzt die kunstgerechte Gliederung der Choralmelodie in musikalische Silben, Worte und Sätze,[66]) dann die mathematische Proportionalität der musikalischen Zeichnung nach Tonzahl, Pausen, Intervalle und Schlüße;[67]) jetzt der oratorische Rhythmus in den Introitus, Graduale, dann der metrische Accent in den Hymnen;[68]) jetzt fließt die Melodie ruhig wie das Bächlein der Wiese, dann kräftig und wuchtig wie der Gebirgsbach; jetzt das künstlerische Verständniß und die gewissenhafte Sorgfalt, mit welcher der Gesang vorgetragen wird, fern von aller Hudlerei und Geistlosigkeit, dann die erbauende Andacht, der fromme Gebetscharakter, der geradezu heilige Ton; jetzt der unvergleichliche Reichthum im Ausdrucke der mannigfaltigsten Stimmungen und Gefühle, dann wieder die bewundernswerthe Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit; jetzt freuen wir uns, wie klar und deutlich jeder Laut klingt, wie das Wort nach den Regeln des Accentes ausgesprochen wird,[69]) dann setzt uns in Erstaunen, wie innig und eng sich die Töne einer Gruppe verbinden[70]) und wie leicht die Tonbewegung innerhalb der Formel fließt, nicht unterbrochen weder durch Athmen noch

Verlängerung eines Tones, noch Erneuerung des Nachdruckes, den man anfangs der Stimme gegeben;[71]) jetzt wird schön die Einheit eines mehrsilbigen Wortes gewahrt, auf dessen einzelnen Silben bald eine einfache Note, bald eine oder mehrere melodische Formeln stehen,[72]) dann wird schön durch das tempus latens die Endsilbe eines Wortes und die Anfangssilbe des folgenden auseinander gehalten;[73]) jetzt gefällt uns die Melodie, wie sie so schön um die Dominante sich anlehnt, dann wie sie auf der Finalnote als Ruhepunkt ihre Kadenz ausklingen läßt.[74]) Und je länger wir hören, immer neue Schönheiten der Kunst!

Und während wir so in seligem Entzücken dem heiligen Gesange lauschen, wird er uns zum Lehrer der Wahrheit!

Wir fragen: warum diese fremde Tonsprache? warum diese fremdartigen Melodien? warum dieser fremde Rhythmus? warum hören wir nicht in dem Heiligthume die gewohnten Klänge der profanen Musik?

Schon das elementare Verständniß der kirchlichen Gesangsmusik hat diese Fragen beantwortet; genauer noch und bestimmter wird dieses das ästhetische Verständniß des Kirchengesanges thun. Dieses weiß auch die Gründe und kennt die principielle Verschiedenheit der altkirchlichen und modernen Musik hinsichtlich der Melodik und Rhythmik.

Also musikalisch wesentlich anders ist der Gesang, den wir an heiliger Stätte beim liturgischen Opfer als der Kirche eigensten Gesang hören, als jener, der Irdischem dient, auf dem Platze oder im Theater unterhält, im Konzertsaal durch den Virtuosen vorgetragen wird; ja so sehr anders, so sehr kirchlich, daß wir ihn als Gesang auf der piazza, im Theater, im Konzertsaale gar nicht denken können.[75])

Wenn wir das wissen, nicht bloß das, wenn wir dieß fühlen und tief innerlich empfinden, so ruft uns als ernste Wahrheit der Choralgesang zu: „Nicht diesem Erdenreiche gehörst du ewig an; darum hörst du am heiligen Orte, wo du dich rüstest und bereitest für das ewige Ziel, nicht der Erde profanen Sang; sondern einem Gottesreiche gehörst du als ewiger Bürger an, das wie ein anderes Denken, so auch ein anderes Sprechen und Singen will. Und bist du im Gotteshause, eine andere Gesinnung, eine überirdische, himmlische mußt du haben. Das Denken und Fühlen, das Sehnen und Streben der Erde taugt nichts.

So lehrt uns der gregorianische Gesang die Grundwahrheit von der Bestimmung des Menschen und die Grundbedingung des christlichen Gebetes.

Infolge unserer ästhetischen Würdigung des Choralgesanges wissen wir: Potius est considerandus sensus quam modulatio! König ist der Geist, der Sinn, Diener die Modulation! König das Wort, Diener der Ton!

Das so recht im Gegensatze zur profanen Musik und jener Kirchenmusik, welche aus dieser ihre Gesetze und Charakteristik nimmt: hier ist die Melodie, die musikalische Phrase die Hauptsache und dieser wird das Wort unterlegt und angepaßt.

So lehrt uns durch sein charakteristisches Wesen der gregorianische Gesang bei der liturgischen Feier, daß wir beten und opfern im Gottesreiche des Geistes und der Wahrheit, gegründet durch das göttliche Wort, geleitet vom göttlichen Geiste.

Wie nun? pflegen wir diesen Geist, dieses Wort, diese Wahrheit, dieses Uebersinnliche in uns! Lassen wir durch irdischen Zauber und irdische Sinnlichkeit uns nicht bethören, nicht von der Wahrheit, nicht von dem Guten abwenden! Lassen wir uns aufwärts tragen durch unseren geistigen, der reinen Sinnlichkeit entbehrenden Gesang zu unserem Herrn und Gotte, daß wir dem Sursum corda immer wieder ein Habemus ad Dominum respondiren können.

Es kann geschehen, daß dem modernen Musiker vom ästhetischen, rein musikalischen Standpunkte der gregorianische Gesang viel zu ärmlich und dürftig, zu bescheiden und unansehnlich vorkommt. Er sieht die Pracht des kirchlichen Ritus, die Großartigkeit einer Pontificalfeier, den Glanz und den Reichthum z. B. eines Renaissance-Gotteshauses. Da möchte er den Kirchengesang viel feierlicher, pomphafter, greller, „schreiender." Nun denn?

Nicht umsonst hat unsere hl. Kirche in ihrem Ordinarium Gesänge nicht bloß für die Ferien, sondern auch für die höchsten Festtage: es liegt in ihnen eine erhabene Großartigkeit und eine majestätische Feierlichkeit.

Und dann ist es nicht immer das Opfer des Kreuzes, dem wir beiwohnen? und um der Opferfrüchte des Kreuzes theilhaftig zu werden, müssen wir nicht die Gesinnung des

Kreuzes haben, Selbstverläugnung und Abtödtung?

Wie für das festum I. cl. cum oct., so auch für das festum simplex weiß die Kirche die geziemende Gesangsform zu finden in ihren veränderlichen und unveränderlichen Theilen. Vertrauen wir ihr; sie weiß jedenfalls am besten, was sich für das Gotteshaus geziemt.

Was ist des gregorianischen Gesanges heilige Katharsis?

Seine Aufgabe als Kunstgesang ist, uns das Ideal des feierlichen liturgischen Gebetes der Kirche vorzuführen.

Daß unserm Volke vielfach das Verständniß für das liturgische Leben der Kirche abhanden gekommen, daß der Geist des Kirchenjahres im Volksleben so wenig sich bethätigt, rührt neben anderen Gründen auch davon her, daß das Volk wenig liturgisch denkt, fühlt und betet, vielmehr, sobald es zur Kirche kommt, der Privatandacht sich ergibt. Auch eine Frucht des protestantischen Geistes, der zuerst den Glauben frei gemacht von der kirchlichen Autorität und dann auch die Andacht und das Gebetsleben.

Nun denn! wir kommen zum liturgischen Gottesdienste. Es wird Choral gesungen. Wir staunen an den unendlichen Reichthum der Melodien, wie sie unerschöpflich aus dem Borne des kirchlichen Lebens quellen; wir hören, wie im Jubilus [76]) das lobende und anbetende Gemüth nicht mit syllabischem Gesange sich begnügt, sondern in reicher Notenfülle seine reine Freude, den tief inneren Jubel ausjauchzt. Und das kundige Ohr versteht in den Melodien die Sprache des Herzens, jetzt der Freude, dann der Trauer, jetzt der Bitte, dann des Lobes, jetzt mit epischem, dann mit lyrischem Charakter.

Bete du mit dem idealen Gebete der Kirche! Dieses innere Leben, diese Andacht, diese Empfindung, diese Innigkeit wollen wir in uns aufnehmen! Die Andacht und Innigkeit des kirchlichen Gebetes soll uns Lauigkeit und Gleichgiltigkeit bannen und tief innerlich ergreifen.

Und warum diese Melodienfülle?

Um den Opferaltar der hl. Messe sind die Sänger geschaart. Hier ist der Grund ihres frommen Betens, hier die Ursache ihres tiefgefühlten Sanges.

Lernen wir das hl. Opfer schätzen! Hier, wo das höchste Opfer der Liebe gefeiert wird, drängt es zum heiligen Sange der Liebe und Anbetung, des Lobes und Dankes!

Die ästhetische Würdigung unseres Gesanges zeigt uns die Melodien diatonisch, achromatisch. Dadurch erhalten sie den Charakter der Reinheit und Keuschheit. Sie sind so recht die Sprache eines in Gott beruhigten, durch keine Leidenschaften getrübten Herzens.

So sollen wir mit der Kirche beten! Rein und lauter, durch keine Leidenschaft getrübt soll das Herz sein, das zu Gott betet. Lassen wir uns das heilige, reine Lied in die Seele fließen, wie Wasserfluthen, welche die ausgebrannte Erde erquicken. Mild und ruhig steige die lautere Melodie in das Herz wie Morgenthau, in dem der Sonnenstrahl sich spiegelt!

Freising.

Anton Walter.

Anmerkungen hiezu.

1) Es soll dadurch der Standpunkt desjenigen bezeichnet werden, der den Choral weder von seiner ästhetischen, noch liturgischen, noch mystischen Seite zu würdigen im Stande ist. Er hört bei einer gottesdienstlichen Feier Choral singen und kann ihn nur als religiösen Gesang würdigen. Um aber irgend einen vagen Begriff von Religion, Gott, Gottesdienst mit unklaren, ahnungsreichen, salbungsvollen Gefühlsschwärmereien „meine Religion ist, keine Religion zu haben" ferne zu halten, habe ich den Ausdruck „Dogmatik" genommen. Einem dreipersönlichen Gotte, so wie ihn die katholische Glaubenslehre lehrt, nahen wir uns im „Gottesdienste" zu einem Opfer, wie es eben die katholische Liturgie kennt. Um also alle subjektive Deutelei zu verhindern, steht „Dogmatik".

2) d. i. die Wissenschaft vom Wesen und von den Gesetzen des Schönen. L'esthétique est l'appréciation et le sentiment du beau dans les œuvres d'art. Lambillotte, Esthétique p. 87. Den Versuch einer musikalischen Aesthetik machte Abbé Radigois in der Toulouser Musica sacra 1878 und 1879. 1878 p. 63 beginnt er die ästhetische Besprechung des Chorals.

3) Was ist hier „Mystik"? Es soll nicht bloß heißen, daß das Sinnliche Uebersinnliches bedeutet und somit in dem Sinnlichen Geheimnißvolles verborgen ist. Das wäre mehr Symbolik der christlichen Kunst. Das geheimnißvolle Leben des mystischen Leibes Christi zieht das Sinnliche, hier die Tonkunst in ihre Lebensfülle und ihr Gnadengebiet. Nicht so fast steigen wir also durch das Sinnliche zum Uebersinnlichen auf, als vielmehr versuchen wir zu erkennen und zu fühlen, daß und wie das Ewige und Unendliche in dem Tongebiete sich Formen schafft. Die Mystik sieht demnach in den musikalischen Formen Lebensformen der vom göttlichen Geiste belebten Kirche, als der geheimnißvollen Gottesbraut, als des mystischen Leibes Christi.

4) Coussemaker, l'art harmonique aux XII et XIII siècle. Paris 1865 p. V. VI. „Je mehr man diese historischen Studien über den Choral betreiben wird, desto mehr wird man erkennen, daß die Lösung wichtiger Fragen, um welche es sich handelt, die katholische Kunst am höchsten (intéresse au plus haut point l'art catholique) interessiren.

5) Literatur: Bona, Rerum liturgicarum l. I;

divinæ psalmodiæ l. XVII de cantu ecclesiastico; Choral und Liturgie von P. B. Sauter (Beuron); Clément, Histoire générale de la Musique religieuse; Gerbert, de cantu et musica, scriptores ecclesiastici; Guéranger, Institutions liturgiques, das Kirchenjahr; Gregoriusblatt; Haberl, Magister choralis; Jumilhac, la science et la pratique du Plain-chant, édition Nisard et Le Clercq Paris 1847; Lambillotte, Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien, Paris 1855; Musica sacra (Toulouse); Ortigue, dictionnaire liturgique, historique et théorique de Plain-chant. Edition Migne 1860; Pothier, Les mélodies grégoriennes, deutsche Ausgabe von P. Ambrosius Kienle; Wolter, Præcipua ordinis monastici elementa, Brugis 1880. Witt, Fliegende Blätter und Musica sacra, besonders 1868, 1872.

6) Vgl. Köstlin, die Tonkunst S. 298, 299. Laprade contre la Musique p. 226 „effet nerveux".

7) Ich fürchte nicht unerlaubt zu handeln, wenn ich aus einem Briefe (Allerseelen 1879) von einem hochverdienten „Beuroner-Mönche" die Stelle excerpire: „Ich komme aus dem heil. Offizium; seine wunderbare, hehre Größe, seine edle, schlichte Einfalt hat mir die Seele erfüllt. Wie thut ihr diese hl. Elegie so wohl! Wie wenn der Himmel von weitem sich zeigte, und die Seele in stiller, stummer Sehnsucht ihre Arme ausbreitet, so ist's an diesem schönen, heiligen Morgen. Es fließt wie lindernd Oel über die Schmerzen der Seele dahin. Welche Wunden werden nicht heilen bei solchen Tönen, unter der Einwirkung dieser Harmonie, dieser von Gott uns geschenkten heil. Schönheit! Mir scheint, es könnte keine innigeren, süßeren, der Seele wohlthuenderen Töne geben, als wir sie heute in unserem Requiem sangen. Da ist sichtbar Gottes Finger." Vgl. Wolter, Elementa p. 111 „opus Dei".

8) Wolter, Elementa p. 110: Angeli coram Bethlehemiticis pastoribus nocturnas Christo cantarunt vigilias nec dubium est quin Salvatori concinerint quam in Cœnaculo primam cum Apostolis Missam conventualem et in Cruce cum beatissima Matre sua, Joanne piisque mulieribus celebraret cruentum illud ac summe adorandum Pontificale sacrificium.

9) Mönchthum und seine Freunde S. 173.

10) Guéranger, Institutions t. I p. 17 état de la Liturgie au temps des Apôtres, p. 46 durant les trois premiers siècles de l'Eglise etc.

11) Vgl. Haberl, Magister choralis 6. Auflage S. 202. Choral und Liturgie S. 10, Neumaier, Geschichte der christlichen Kunst I, 265, 368. Bona, Rerum liturgicarum I, XXV, 19. Clément l. c. „chant collectif dans les assemblées de fidèles" p. 531. Musica sacra (Witt) 1872, S. 49: 1. Es gab in den ersten christlichen Jahrhunderten liturgischen und außerliturgischen Gesang, welch' letzterer bei den Agapen und den Gottesdiensten außer dem Hochamte zur Anwendung kam. 2. Der erstere war normirt und wurde von eigens geweihten Sängern vorgetragen, wobei das Volk respondirte; es sang also a) der Priester, der Celebrirende, b) der Klerikerchor, c) das Volk. 3) Der außerliturgische Gesang war frei gegeben. 4. Das Volk sang durchaus nicht den ganzen liturgischen Gesang, es respondirte nur; doch waren der Responsorien, weil das Absingen ganzer Psalmen als Introitus, Graduale, Offertorium stattfand, viel mehr."

12) Eine von Neumaier S. 396 und Choral und Liturgie S. 10 citirte Stelle aus Ambrosius scheint nicht richtig citirt zu sein; Hettinger, Apologie II. 214 erklärt sie so: „A. redet von den mit Einsiedlerhütten besäten Inseln des Mittelmeeres als von einer Perlenschnur, die Gott über das Meer geworfen. Der auf ihnen ertönende Hymnengesang mischt sich mit dem sanft murmelnden Geräusche der dieses glückliche Gestade bespülenden Wellen."

13) Binterim, Denkwürdigkeiten IV, 328: „Einige haben bezweifeln wollen, ob man in den ersten Zeiten den Psalmengesang nach gewissen Tönen und Regeln gehalten habe. Bingham, Selvaggio. Er führt dann aus, wie es in der Natur eines Gesanges liege, daß er nach sicheren Regeln der Tonkunst geleitet werde. In manchen Stücken mögen die ersten Christen die Melodien der Juden beibehalten oder nachgeahmt haben."

Ohne zu entscheiden, sei es gestattet, einige Meinungen über die Abstammung der ersten christlichen Gesänge anzuführen. Forkel, allgemeine Geschichte II, 91: Der Haß der Christen gegen Alles, was mit dem Heidenthum zusammenhing, war so groß, daß sie die Musik der Heiden nicht zuließen. Ihre Musik war die Frucht ihrer eigenen frommen Inspirationen. P. Martini Storia della Musica I, 350: Die hl. M. stammt von der Tempelmusik der Hebräer ab. Die Apostel, selbst Hebräer, gingen in den Tempel 2c. Ambros II. 8. 196: Im Gesange der ersten Christen ganz unbedingt eine unmittelbare Fortsetzung des hebräisch-davidischen zu erkennen, ist eine ungewisse Voraussetzung. Die hebräische ist offenbar allmälig ähnlich der griechischen geworden. S. 11: Die Musik der ersten Christen ist Volksgesang gewesen, gegründet auf die Art und Weise der gleichzeitigen antiken Tonkunst, aber durchdrungen, gehoben und getragen vom neuen christlichen Geiste. Bäumker, Palestrina S. 2: Der Gesang der ersten Christen war ein Gemisch von jüdischer und griechischer Musik. Die Juden brachten beim Uebertritt ihre Psalmgebete mit, die Heiden ihre der griechischen Musik entnommenen Weisen. Kiesewetter, Geschichte der europäischen Musik, Einl. 2, nimmt Forkels Meinung an, geht aber noch weiter: nicht einmal die jüdische Musik hätten die Christen zulassen wollen. Lambillote l. c. 14: Die Christen nahmen keine heidnischen Melodien in ihren Kultgesang auf; dagegen nahmen sie den Psalmengesang aus der jüdischen Kirche. Coussemaker, Mémoire von Hucbald 5—7: sie hatten so wenig den Gesang der Psalmen nach jüdischer Weise verschmäht, als die Psalmen selbst. Text und Melodie überlieferten die Apostel so wie sie selbst dieselben erhalten. Was neue Hymnen in Poesie und Prosa anlangt, schließt er sich der Meinung Forkels und Kiesewetters an: sie entstammen den Inspirationen der Christen. Jakob, die Kunst S. 379: die Kirche nahm wie die Sprache und die übrigen Künste, so auch die griechische Musik, ihre bildungsfähigen Tonarten, ihr edles diatonisches Klanggeschlecht, ihre Gesetze des reicheren Melodienbaues zur jüdischen Musik hinzu. Aus beiden Elementen bildete sie sich ihre eigene christliche Musik. Brambach, das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes Leipzig 1881 S. 19: „warum ist gerade die phrygische Transpositionsskala zur Grundtonleiter der christlichen Musik geworden, warum nicht die in der Rotation gebräuchlichere lydische in Verbindung mit der hypolydischen?" Vgl. Eitner, Monatshefte 1871 S. 175.

14) Freilich hat sich die Liturgie infolge ihrer geschichtlichen Entwicklung im Laufe der Jahrhunderte anders gestaltet und werden wir nicht im 19. Jahrhundert zur liturgischen Form der ersten Jahrhunderte zurückgreifen. Aber dagegen müßen wir protestiren, als wäre diese Kultform der ersten Jahrhunderte nicht eine ideale und wäre nicht der Kirchengesang vorzüglich ein liturgischer Volksgesang gewesen, so daß wir mit Recht von einer idealen Popularität unseres Gesanges reden können. Welcher Art unser Gesang gewesen, ist für unsere Frage irrelevant; wesentlich wurde der gregorianische kein anderer. „S. Grégorie n'a fait que rassembler et restaurer des chants déjà conus et exécutés dans les églises chrétiennes" Lambillotte l. c. p. 14. Haberl, l. c. „der modulirte Choralgesang, soweit er nicht accentus ist, also dem Priester allein zusteht, kann mit Recht als der eigentlich populäre Massengesang bezeichnet werden und in Ländern, wo die lateinische Sprache weniger fremd ist als in Deutschland (also in Frankreich, Italien, Spanien), werden Hymnen, Psalmen, Litaneien, Sequenzen 2c. noch heutzutage vom Volke mit besonderer Vorliebe gesungen." In Rom hörte ich mit großer Freude z. B. das Tantum ergo vom Volke singen und war erstaunt, mit welch' oratorischem Rhythmus, nicht langweilig, Note für Note gesungen wurde.

15) Ich nehme diese folgenden Stellen aus dem klassischen Werke des hochwürdigsten Herrn Abtes von Beuron und Mentserrat-Emaus (Prag) Dr. Maurus Wolter „Præcipna ordinis monastici elementa. Ex typographia societatis s. Augustini. Brugis 1880" S. 171 u. ff. Vgl. auch vorjährigen Cäcilienkalender, 1881 S. 3 Anmerkung 2.

16) Fleury in seinem Buche. Mœurs des Juifs ch. XV. sagt: ou il faut convaincre l'histoire de mensonge ou il faut avouer que la musique des anciens exerçait per l'esprit une tout autre puisance que la nôtre." Clément, histoire S. 547.

17) Vgl. Anmerkung 14. Lambiliotte l. c. p. 18: Ainsi exécutées alternativement avec le choenr, par la multitude des fidèles, comme nous le désirons, et comme le desire l'Eglise, nos melodies produisent des fruits admirables de salut et de sanctification.

18) Vgl. Jakob, die Kunst im Dienste der Kirche S. 432 439. Trefflich sagt Clément l. c. p. 552: Il nous semble qne l'œuvre de l'Eglise non seulement en ce qui concerne la musique, mais aussi dans tout le reste, est en retard sur l'horloge du monde. Le costume de ses prêtres n'est pas plus du XIXième siècle que sa musique. Voyez ses congrégations, ses ordres réligieux, ne sont-ils pas dans le même cas? Ces Carmes, ces Dominicains, ces Franciscains, ces Chartreux, ces Jésuites et d'antres encore, ne cherchent-ils pas dans leurs institutions, dans leurs priéres, dans leurs travaux à faire ce que leurs ennemis appellent retarder l'horloge du monde?

19) Lambillotte, l. c. Introduction p. 15.

20) Wenn wir die Berichte unserer Cäcilienvereinsorgane durchschauen, können wir uns wiederholt überzeugen, daß bei Produktionen gerade der Choral am besten gefallen, daß nachdem man einmal angefangen, ordentlich Choral zu singen, die Leute am liebsten diesen singen und hören. Und die Mönche von Beuron, Volders, Emaus-Prag, bestätigen sie nicht die Worte des Papstes Benedikt XIV. († 1758): eo fit, ut relictis hodie ecclesiis collegiatis et parochialibus tam libenter et avide populns fidelis concurrat ad ecclesias monachorum qui magistram habentes in colendo Deo pietatem, sancte moderate atque sapienter psallunt et Domino suo ut Domino et Deo cum summa reverentia famulantur"? Vergl. Wolter, l. c. p. 135. Und ist bei ihren gottesdienstlichen Handlungen nicht eine erbauende, ja heiligmäßige Ruhe? Vgl Witt's Mus. sacra 1872 S. 107. Herr Molitor (Sigmaringen) sagte mir, seine Studenten, wenn sie die Anstalt verlassen, drückten ihm in ihren Briefen oft die Sehnsucht nach diesem Gesange aus.

21) Jungmann, Theorie der geistlichen Beredsamkeit. I. Band, S. 155 u. ff.

22) Gerb. de cantu et musica II, 315: musica ecclesiastica est eloquentia quaedam sacra. Vgl. Cäcilien Kalender 1881 S. 5, Anmerkung 1.

23) „Der Choral „mit seiner Einfachheit und Erhabenheit" soll, wenn auch dem größeren Theile der Gläubigen ein tieferes musikalisches Verständniß abgeht, doch möglichst Vielen zugänglich sein; der Choral, wenn er gut aufgeführt wird, ist das auch." Witt, Flieg. Bl. 1880 S. 14. (Könens Urtheil über das deutsche Kirchenlied und den Choral).

24) Clément, l. c. p. 496: Le chant sacré doit être considéré comme l'auxiliaire de l'enseignement chrétien et comme un instrument de sanctification.

25) Wolter l. c. p. 73: Silentium parens orationis, contemplationis informator, a captivitate liberator, occultus in virtutibus profectus, ardoris divini custodia, arcanus in Deum ascensus, observatio cogitationum, hostis nimiæ confidentiæ, speculator hostium, ambitiosæ doctrinæ oppugnator, luctus carcer, minister salutaris tristitiæ, amans lacrymarum, religiosæ quietis conjux, assiduæ mortis memoriæ effector, scientiæ augmentum, suppliciorum æternorum pictor, curiosus judicis observator." S. Joan. Clim. Gilt das überhaupt von dem Schweigen als einem ascetischen Mittel, so doch mutatis mutandis in besonderer Weise von dem Schweigen zur Vorbereitung auf das heiligste Opfer, sacrificium tremendum.

26) Ich erinnere hier an das Ungeziemende, Störende, Unwürdige, oft noch dazu Ungezogene und Rohe des Stimmens der Instrumente, wie es die Instrumentalmusik mit sich bringt: es scharren die Geigen, brummt der Baß, tutet die Trompete, gickst die Klarinette, trillert die Flöte und dazu der eine Ton der Orgel! So bereitet sich der Musikchor zum Gebete vor! Beim Theater glaubte man dem Orte und dem Publikum es schuldig zu sein, außer dem Orchesterraum zu stimmen; in der Kirche, dem Heiligthume der Gottheit, bereitet man sich durch „Spektakel" zur „missa spectaculata" vor!

27) Vgl. Jakob, a. O. S. 12, 14, 102.

28) Das sind Wahrheiten, die der Protestant einsieht. Deswegen fordert er vom „Kirchenstil" Zusammenstimmen mit dem Eindrucke, welchen schon der Ernst und die Weihe des Gotteshauses auf den Andächtigen macht, mit dem Zwecke innerer Erhebung, welcher uns in das Gotteshaus führt. „Wir fordern von der gottesdienstlichen Musik, daß sie uns nicht aus der Stimmung der Andacht und inneren Sammlung herausreiße, daß sie uns nicht etwa durch gewisse Rhythmen und Tongänge an Tanzsaal oder Theater erinnere und in uns Vorstellungen wachrufe, denen wir ja gerade entrinnen wollen, wenn wir uns in die Stille des Gotteshauses flüchten, um ewigen Lebensgehalt in uns aufzunehmen, unseres himmlischen Berufes uns gewiß zu machen und durch Versenkung in unsere ewige Hoffnung uns zu stärken im Kampfe mit der Mühsal des Lebens. Der Kirchenstyl muß auf alle drastischen Rhythmen, auf alle Melodien von heftigem Bewegungscharakter, auf alles Gewaltsame und Künstliche in Harmonieverbindung und Tongang verzichten, damit die Tonbewegung den Charakter monumentaler Ruhe gewinne, in welche all' die stürmischen Gefühle und heftigen Leidenschaften, die wir von draußen mit in's Gotteshaus gebracht haben, aufgenommen und aufgelöst schienen 2c. 2c." Köstlin, Tonkunst S. 352. Ähnlich Hand, Ästhetik der Tonkunst II. 438 u. ff.

29) Vgl. Witt, Zustand der katholischen K. M. S. 24, Ambros, kulturhistorische Bilder S. 116, überhaupt den Aufsatz: die Kirche und die Tonkunst. Cäcil. Kalender 1881 S. 7 und 8.

30) Ambros, Geschichte I, 288, 289: „Das Drama war den Griechen Gottesdienst, beim Gottesdienste aber war er Gesang so sehr gewöhnt, daß es ihm vielmehr als unschicklich aufgefallen wäre, hier sprechen zu hören, wie man zu Hause und auf dem Markte spricht. Daß in der Tragödie der gesangmäßige Vortrag mit zum Wesen und zur Eigenthümlichkeit des Kunstwerkes gehörte, ist zweifellos sicher gestellt. Aristoteles forderte veredelte Sprache d. i. solche, deren Melos sich auf Harmonie und Rhythmus gründen." Welch feines, richtiges Gefühl des Griechen! wie sehr steht damit in Widerspruch die oft rohe und unschickliche „katholische" Anschauung von der nothwendigen Eigenschaft des K. Gesanges und seiner Aufgabe!

31) Vgl. Gregoriusblatt 1876, S. 21; Witt, Zustand der kath. K. M. S. 18 u. ff.; Pothier, der gregorianische Choral S. 18; Pothier, les mélodies grégoriennes Seite 16.

32) Clément l. c. S. 446: Le pl. ch. est de deux ou trois siècles en retard; elle marque les havres de l'ignorance et de la barbarie du moyen âge. Il fait dormir debout: y a-t-il au monde une musique plus lourde, plus soporifique, plus pauvre, plus dépourvue d'effets? Elle est d'une monotonie désolante.

33) Ambros, Musikgeschichte II, Vorrede, Jansen, Geschichte des deutschen Volkes I, S. 162.

34) Gerbert, de cantu II. 306: Id in cantu plano qui a choro ecclesiastico proprie choralis

dicitur, eximium jam deprædicavimus, quod idem sibi semper similis ad nos usque decurrerit. Musica sacra (Witt) 1868 t. 17: Der K. G. (Choral, cantus gregorianus), wie wir ihn im 16. Jahrhundert fest normirt und unbezweifelbar vorfinden, ist im Wesentlichen derselbe wie Gregor d. Gr. ihn fixirte. Pothier l. c. deutsch S. 6, franz. S. 5 und 6: „Jede Kunst hat ihre Traditionen und nach der Sorgfalt, die man auf Erhaltung derselben verwendet, bemißt sich der wahre Fortschritt, während das Vergessen und noch mehr die Verachtung der Vergangenheit, Vorboten eines schnellen Verfalls sind. Darum liegt schon vom Standpunkte der Kunst allein alles daran, dem greg. Gesange seine traditionellen Formen zu bewahren; denn mit der ihm eigenen Seinsweise würde er auch die Berechtigung der Existenz überhaupt verlieren. Eine Kunst, die so sehr wie der gregorianische Choral, ihren besonderen Charakter und ihre eigenartige Schönheit hat, würde, wenn man sie derselben beraubte, eben keinerlei Schönheit mehr haben; den Choral ändern wollen, heißt seine Existenz gefährden." Sit ut est aut non sit! In diesem conservativen Charakter des Chorals, der sein Wesen ausmacht, ist wohl der Grund seiner wesentlichen traditionellen Integrität zu erkennen.

35) Jungmann, die Schönheit und die Kunst 26: die besonderen Erscheinungen der schönen Kunst. 2. Ordnung: Virtuell schöne Künste „die liturgischen Handlungen vermitteln uns die Anschauung eines Übersinnlichen von hoher Schönheit in Gegenständen aus dem Kreise unserer unmittelbaren Erkenntniß, deren Vorstellung sie durch ein schönes Körperliches in uns veranlassen. Wir haben also alles, was zum Wesen einer schönen Kunst gehört." Dasselbe gilt mutatis mutandis vom liturgischen Kunstgesange.

36) Pothier l. c. D. S. 22, Fr. p. 19: Le rhythme est l'âme du chant. Choral und Lit. S. 62.

37) Choral und Lit. S. 114: Es kommt noch ein anderes, ein übernatürliches Moment hinzu, das auf den rhythmischen Vortrag einen Einfluß von ganz enormer, wir möchten fast sagen, umbildender Bedeutung hat. Das ist der Accent des heil. Geistes, der bei den heil. Gesängen mit unaussprechlichen Seufzern in uns fleht" 2c.

38) Ich erinnere an die Legende, daß dem großen Gregorius der heilige Geist in der Gestalt einer Taube bei seinen reformatorischen Arbeiten beigestanden.

39) Musica sacra (Toulouse) p. 64: „Le respect du texte, l'entente scrupuleuse des paroles constituent la beauté de la musique sacrée, dont le but est de transformer en chant un récit qui ne serait sans elle q'un prière ou un discours et de faire qu'on chante en priant et qu'on prie en chantant."

40) Vgl. Gregoriusblatt l. c. S. 22. Pothier l. c. D. 4 Fr. 4: „Diese Melodien erschienen den Alten so unvergleichlich, daß sie kein Bedenken trugen, sie der göttlichen Eingebung zuzuschreiben. Es kann in der That nicht zweifelhaft sein, daß dieselben besser zu den heil. Texten passen, sich inniger mit der liturgischen Handlung vermählen, als die berufensten Kompositionen der modernen Tonkunst; drücken sie ja doch recht eigentlich die Gedanken und Gefühle der Kirche aus — weshalb sie auch dem gläubigen Volke verständlicher sind — und bewegen die Seele tiefer, ernster, heiliger."

41) Pothier, a. O. D. S. 284 Fr. 260 (aus Baini's Palestrina I, 81). Vgl. Witt, Mus. sacra 1872 S. 58, Jumilhac l. c. 33, 35, 38, 137, 138.

42) Ortigue, l. c. 791—93: le pl. est essentiellement mélodique. „Wenn die Ansicht Reussieaus (la mélodie n'est rien per elle-même) richtig wäre, würde es vor dem 14. oder 15. Jahrhundert keine Melodie gegeben haben; was sage ich? es würde auch jetzt keine Melodie geben; denn alle wirklichen Melodien sind in den Volksgesängen. Toutes les mélodies réelles sont dans les chants populairs, dans les chants primitifs."

43) Vgl. Pothier l. c. D. 140, Choral und Liturgie 122, Ortigue l. c. 732, Witt, Flieg. Bl. 1875 S. 77. Haberl l. c. 208. „Daß die größeren Melodien, die sich im Choral auf einer Silbe des Wortes so reich entfalten, nicht dem ursprünglichen Gesange des hl. Gregor angehören, ist ein Irrthum. Die ganze Vergangenheit bezeugt ihr Dasein mit ausnahmsloser Einstimmigkeit. Sie finden sich in den Versikeln der Gradualien und Allelujas und vielfach in den Offertorien. Auch in den Responsorien des Matutinum entwickelt sich die Melodie zu einer gewissen Weite, wenn auch weniger als in den genannten Meßgesängen."

44) Pothier l. c. S. 165. Darnach haben wir der Theorie der Alten entsprechend proportio æqua, dupla, tripla, sesquialtera, sesquitertia. Guido von Arezzo: Rationabilis discretio est si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas ut tamen neumæ neumis, distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant. Semper aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumæ alterutrum conferantur atque respondeant (Microl. c. XV). Vgl. Hermesdorff Micrologus Guidonis S. 81 „über das richtige Ebenmaß einer Melodie".

45) Pothier S. 179: „Es sind weniger die langen und kurzen Silben, welche dem Vers sein Gepräge geben, als vielmehr eine gewisse Regelmäßigkeit in der recitativen Bewegung. Die langen und kurzen Silben können dazu beitragen; aber der Accent steht außer und über ihnen. Diese geregelte Bewegung ist ein Hin- und Herwogen in den feststehenden Grenzen und bringt jenen Nachdruck der Stimme auf gewissen Silben zu Stande, den wir den metrischen Accent nennen. Jambisches Metrum: 2 metrische Accente, auf der zweiten und drittletzten: Nunc sáncte nobis Spíritus. Trochäisches Metrum: auf der dritten und siebenten Silbe: Pange língua gloriósi; Stabat máter dolorósa. Sapphisches Metrum: Ut queant láxis resonare fíbris. Asklepiadeisches Metrum: Sanctorúm meritis, inclyta gaúdia.

46) Pothier l. c. S. 97. „Die einzelnen Silben besagen noch nichts; erst im lebendigen Verein geben sie einen Begriff. Ich denke z. B. an die Stadt Rom und sage Roma; der Gedanke ist untheilbar und kann nicht zur Hälfte auf jede der beiden Silben gelegt werden. Die einheitliche Bewegung aller Silben eines Wortes ist das eigentliche Wesen der Accentuirung und sie ist die Regel über alle Regeln der Aussprache."

47) Choral und Liturgie S. 93.

48) Ortigue l. c. p. 1324 ff.

49) Haberl, l. c. S. 22.

50) Pothier l. c. S. 165. Musica sacra (Toulouse) 1879 p. 14 etc. du Rhythme dans le Plainchant Jumilhac p. 161 Choral und Lit. S. 95.

51) Witt, Musica s. 1868 S. 33 und 92. „Gerade wegen seines leidenschaftlichen Charakters hielt man es für eine religiöse Pflicht, den chromatischen Gesang von der Kirche fern zu halten, wie Klemens von Alexandrien und nach ihm Viele darthun. Über das Chroma in der K.-M. vgl. Gregor.-Blatt I, 77 II 9, 17, 61, 92; Amerikanische Cäcilia 1876 S. 73. Choral und Liturgie Seite 163.

52) Choralcompositionslehre vom 10.–13. Jahrh. von P. Utto Kornmüller, in Eitners Monatsheften für Musikgeschichte 1872 S. 58 u. ff. Musica est scientia recte modulandi sono cantuque congrua.

53) Wer auch nur flüchtig Gerberts scriptores ecclesiastici de musica 3 Bände (Sct. Blasien 1784) eingesehen, kann dieses bestätigen. Um aber zu zeigen, wie viele musikalische Literatur uns erhalten, aus welcher wir Theorie und Praxis des gregorianischen Gesanges studiren können, stelle ich aus Gerbert, Lambillotte, Jumilhac, Clément diese scriptores de musica zusammen.

Der heil. Augustinus (vgl. Jumilhac p. 319), geb. 454, Bischof von Hippo in Afrika schrieb Vorzügiches (im 1. Bande der Mauriner-Ausgabe) über den Rhythmus in der Musik (lib. I. Traditur Musicæ definitio et qui ad huiusce disciplinæ considerationem pertinent, motuum numerosorum species

ac proportio explicautur; lib. II. in quo de syllabis et pedibus metricis disputatur; lib. III. in quo exponitur, quid intersit discriminis inter rhythmum, metrum et versum; tum agitur seorsim de rhythmo; ac deinde tractatio de metro inchoatur; lib. IV. tractatio de metris; l. V. de versu disseritur; l. VI. ex mutabilium numerorum in inferioribus rebus cousideratione evehitur animus ad immutabiles numeros qui in ipsa sunt immutabili veritate) der hl. Bischof wollte 6 andere Bücher schreiben über toni und modi.

Nach einem historischen Berichte über Abt Pambo von Nitria (4. Jahrhundert) führt Gerbert eine Schrift an (I, 1—4): Monacho qua mente sit psallendum (4. Jahrh.); Instituta patrum de modo psallendi (I, 5—8).

Der hl. Nicetius, Bischof v. Trier (6. Jahrhundert) Gerb. I, 9 schrieb de laude et utilitate spiritualium canticorum quæ fiunt in ecclesia christiana.

Berühmt sind die Institutiones musicæ von M. A. Cassiodor, Minister des Gothenkönigs Theoderich (6. Jahrh.) Gerb. I, 14, Jumilh. 324: quis musicæ inventor? quomodo musica per omnes actus vitæ nostræ diffundatur? musica in religione? quid musica? quid tonus? quot toni? etc.

Des heiligen Isidor von Sevilla, Bischofs und Kirchenlehrers († 636) sententiæ de musica, Gerb. I, 19—25, Clément p. 571.

Alcuin, Abt von Tours, Minister Karls des Gr. († 804), Gerb. I, 26 Lamb. p. 92: octo tonos in musica consistere musicus scire debet, per quos omnis modulatio quasi quodam glutino sibi adhærere videtur.

Aurelianus, Mönch aus dem Kloster Sct. Johann von Réomé 8. und 9. Jahrhundert „de musica disciplina“ Gerb. I, 27, Lamb. p. 93—96. Sein Buch ist dem König von Italien Bernhard († 818) dem Sohne Pipins gewidmet.

Remigius von Auxerre, Gerbert I, 63—94, Lamb. 97—100. Seine Schüler waren Prinz Lothar, Sohn Karls des Kahlen, Hucbald von S. Amand, Oddo I. von Clugny. Er schrieb einen Commentar zu Martianus Capella (lebte im 4. Jahrh. in Rom. Das 9. Buch seines Satyricon handelt von der Musik.)

Hucbald von S. Amand (Gerbert I, 103—229, Lamb. p. 100—119, Eitner, Monathefte 1874 und 1875, Coussemaker, Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de Musique) gehört dem 9. und 10. Jahrh. an (gest. wahrscheinlich 20. Juni 930) „le plus remarquable du neuvième siècle.

Regino von Prüm (Gerbert I, 230 Lambert p. 119) de harmonica institutione.

Oddo von Clugny (9. u. 10. Jahrh.) Gerb. I, 247 bis 303, Lamb. p. 120—161 dialogus de musica „dont la doctrine était enseignée dans toutes les écoles au dixième siècle.“ „Aucun de nos auteurs, en parlant de chant grégorien ne l'appelle plain chant, mais bien musique grégorienne, chant gr. ou simplement musique. En effet c'était la seule musique qui leur fut connue, la seule de leur temps qui fut un art. Il en sera de même jusqu' au douxième siècle.“

Guido von Arezzo — 11. Jahrh. Gerb. I, 1—60. Lamb. p. 161—218 Jumilh. p. 342, Cäcilienkal. 1876, „parmi les hommes qui se sont occupés du chant grégorien depuis son origine, il' n'en est point qui ait acquis une célébrité comparable à celle de Gui d'Arezzo, Son nom domine tout le moyen âge“ Lamb. p. 161.

Bernonis Augiensis opuscula de musica Gerb. II, 61 das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter, ihre Beziehung zur griechisch-römischen Musik 2c. W. Brambach. Leipzig 1881. S. 31 u. ff.

Hermanus Contractus, monachus augiensis Gerb. II, 125.

Musica Wilhelmi abb. Hirsaugiensis Gerb. II, 154—182.

Musica Theogeri, Bischofs von Metz. Gerb. II. 182—196.

Musica Aribonis scholastici G. II, 197 bis 229.

Mus. Joan. Cottonis (zu Trier gegen 1047) (Joannis scholastici) Gerb. II. 230—65, Jumilh. 328.

Lamb. p. 219—271 redet ausführlich von der kirchenmusikalischen Thätigkeit des hl. Abtes Bernhard von Clairvaux († 1253).

Musica Adelboldi 11. und 12. Jahrhundert Gerb. I, 303 et Bernelini G. I, 313, Anonymi I. et II. p. 330.

Boetii, mensura monochordi Gerb. I, 344, Jum. p. 321 Clément p. 565.

Garlandi fragmenta 12. Jahrh. G. II, 277.

Eberhardi Frisingensis II, 279 de mensura fistularum.

Engelberti Admontensis († 1331) de mus. G. II 287, Jumilh. p. 330.

Aegydii Zamorensis opp. G. II, 369.

Franconis Musica G. III, 1—15.

Eliae Salomonis, clerici de S. Asterio Petrigoricensis diöcesis in Gallia scientia artis musicæ Gerb. 16—64.

Marcheti de Padua Musica (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts) Gerb. III, 55—188, Jumilh. p. 346.

Joannis de Muris tract. de mus. (14. Jahrh.) Gerbert III, 189—315.

Tractatulus de differentiis et generibus cantorum a mag. Arnulpho de S. Gilleno G. III. 316—18.

Joannis Keckii introductorium musicæ Gerb. III, 316—28.

Adam von Fulda (1490) Gerb. III, 329—81.

Wie thätig insbesondere der Benediktinerorden auch für die wissenschaftliche, theoretische Pflege des Choralgesanges war, kann man aus den Zusammenstellungen des H. P. Kornmüller in den „Wissenschaftlichen Studien und Mittheilungen aus dem Benediktinerorden 1880 S. 64, bes. 2. Heft S. 47 ersehen.

54) Kuhn, Roma S. 302.

55) Pothier l. c. S. 20. Gerb. script. I, 213: debitum societatis nostræ qui ad ministerium laudationis deputamur, non solum integrum debet esse et plenum, sed decenti quoque convenientia jucundum atque suave. Et ideo peritos nos esse convenit officii nostri ut scienter et ornate confiteamur nomini sancto ejus: quatenus et Deo nostro jucunda sit decoraque laudatio, et audientes in operum Dei laudem et reverentiam exardescant. Quamvis enim Deo magis placeat qui corde quam qui voce canit; utrumque tamen ex ipso est et dupliciter prodest si utrumque fiat, si scilicet et animo apud Deum dulciter canitur et homines dulcedo canoris sancto affectu commovet.“

56) Pothier l. c. D. 126, Fr. 140.

57) Witt, Musica sacra 1868 Nr. 8. Haberl, Magister S. 47.

58) Haberl l. c. S. 209, Pothier Fr. 92, D. 90 „ascensiones pudicæ, Johannes XXII.

59) „descensiones temperatæ Joh. XXII. Pothier l. c. D. 89 Fr. 91.

60) Potius sensus est considerandus quam modulatio. Haberl, l. c. 208 la letra es la reyna, y su esclava la musica Choral und Liturgie S. 105.

61) Pothier l. c. 141, Haberl S. 208.

62) Haberl, S. 26, Pothier 21.

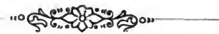
63) Haberl 206, Pothier 107.

64) P. S. 97.

65) P. S. 122 Guido Microl. c. XV: liquescunt in multis voces more litterarum ita ut inceptus modus unius ad alterum limpide transiens nec finire videatur. Vgl. Hermesdorff l. c. S. 88. Töne, welche im Gesange leicht fließend, einen fast unmerklichen Übergang bilden, nennt man nach der Analogie mit den 4 liquiden Consonanten liquescirend.

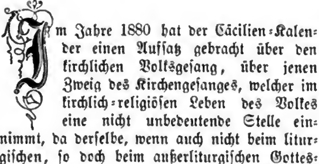
66) Pothier a. O. S. 126.
67) Pothier l. c. S. 165, 166.
68) P. l. c. 180.
69) P. l. c. „accentus anima vocis". S. 106.
70) P. l. c. 93.
71) P. l. c. 89.
72) P. l. c. 110.
73) P. l. c. 123.
74) P. l. c. 250.
75) Clément l. c. p. 529. Nous pouvons imaginer que les apôtres resuscitant pourraient entonner dans n'importe quelle église les chants du Rituel en l'honneur du saint sacrifice et accompagner ainsi le célébrant, tandis qu'il serait choquant de les supposer exécutant une partie de basse ou de ténor dans une Messe de Mozart ou de Haydn; personne sans doute ne songera à le contenter.

76) August. enarr. II in ps. XXXII. Ineffabilis est Deus quem fari non potes et tacere non debes, quid restat nisi ut jubiles ut gaudeat ut sine verbis et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum.



Das katholische deutsche Kirchenlied

in seiner geschichtlichen Entwicklung.



Im Jahre 1880 hat der Cäcilien-Kalender einen Aufsatz gebracht über den kirchlichen Volksgesang, über jenen Zweig des Kirchengesanges, welcher im kirchlich-religiösen Leben des Volkes eine nicht unbedeutende Stelle einnimmt, da derselbe, wenn auch nicht beim liturgischen, so doch beim außerliturgischen Gottesdienste und zwar bei einer Menge von Andachten seine Stelle hat, als treuer Begleiter durch das Kirchenjahr und zugleich Interpret seiner Geheimnisse für den Gläubigen. Wie derselbe beschaffen sein muß in Bezug auf Inhalt und Melodie; wie in der Gemeinde ein schöner erhebender Volksgesang erzielt werden könne, darüber waren am angeführten Orte Winke gegeben worden. Auf die geschichtliche Seite des Kirchenliedes indes war dort nicht näher eingegangen, wohl aber eine Arbeit darüber in Aussicht gestellt worden. Ohne Zweifel ist nun die Frage, welche Wandlungen und Schicksale unser Kirchenlied, also das katholische deutsche Kirchenlied im Laufe der Zeiten durchgemacht hat, eine interessante Frage, so daß eine kurze Darlegung der geschichtlichen Entwicklung unseres Kirchenliedes, die Aufmerksamkeit unserer Leser in Anspruch zu nehmen wohl geeignet sein dürfte. Hier folgt die im Cäc.-Kal. 1880 Seite 36, Anmerkung, angekündigte Arbeit. Wenn sie auch nicht aus der Feder des dort genannten Musikschriftstellers, sondern aus einer weniger berufenen kommt, so hoffen wir doch, daß das von uns wohlmeinend Gebotene ebenso werde aufgenommen werden.

Wir theilen unsere Arbeit in drei Abschnitte und betrachten: 1) das deutsche Kirchenlied in der Zeit vor der Reformation. 2) Das deutsche, kath. Kirchenlied im sog. Reformationszeitalter und den nächstfolgenden Jahrhunderten. 3) Das deutsche, kathol. Kirchenlied in der neuern und neuesten Zeit. Diese Darlegung soll unsern Lesern einen Ueberblick über die Geschichte des katholischen deutschen Kirchenliedes ermöglichen; kann aber, dem Umfange und der Stellung des Cäc.-Kalenders entsprechend, nur eine gedrängte sein.

I. Das (kathol.) deutsche Kirchenlied vor der Reformation.

„Der Reichthum an vorreformatorischen deutschen Kirchenliedern ist so groß, daß Literaturhistoriker, welche die verbrauchte Redensart, als habe erst die Reformation das deutsche Kirchenlied geschaffen, noch immer im Munde führen, sich das Zeugniß großer Beschränktheit, oder wirklicher Unlauterkeit ausstellen." So K. S. Meister in seinem Buche: „Das kathol. deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen." S. 13. Es ist noch nicht so lange her, daß man in musikgeschichtlichen Werken, welche von protestantischer Seite kamen, der vorstehenden Behauptung begegnete, unbefangenere Forscher sind allerdings von ihr zurückgekommen, hie und da kann man sie noch antreffen. Und doch hätten die Aussagen derjenigen, welche in den sog. reformatorischen Bestrebungen die Führerschaft übernahmen, Luthers, Melanchthons jede derartige Behauptung unmöglich machen müssen. Sagt doch Luther ausdrücklich: „Im Papstthum hat man feine Lieder gesungen: „der die Hölle zerbrach und den leidigen Teufel darine überwand, damit der Herr erlöst die Christenheit" u. s. w.; item: „Christ ist erstanden von der Marter alle;" u. s. w. Das ist dem Herzen wohl gesungen. Zu Weihnachten

hat man gesungen: „Ein Kindlein so löblich ist uns geboren heute;" zu Pfingsten hat man gesungen: „Nun bitten wir den hl. Geist;" in der Messe hat man gesungen das gute Lied: „Gott sei gelobt und gebenedeiet." Luthers Genosse Melanchthon schreibt: „Dieser Gebrauch *) ist allezeit für löblich gehalten in der Kirche. Denn wiewohl an etlichen Orten mehr, an etlichen Orten weniger deutsche Gesänge gesungen werden, so hat doch in allen Kirchen je etwas das Volk deutsch gesungen, darum ist's so neu nicht." (v. Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte S. 171.) So die Häupter und Urheber der Reformation. Es steht demnach fest, daß ein deutsches Kirchenlied bereits vor der Reformation vorhanden war und nicht erst durch Luther und seine Reformation ist geschaffen worden. Auf die ersten Anfänge und die vorreformatorische Entwicklung des deutschen Kirchenliedes einen Blick zu werfen, wird unsere Aufgabe in diesem ersten Abschnitt sein.

Es liegt in dem universellen Charakter der kathol. Kirche, dieser von Christus gegründeten Heilsanstalt für die gesammte Menschheit, begründet, daß dieselbe bei ihrem Gottesdienste überall in einer Sprache Gott den Tribut der Verehrung und Anbetung darbringe. Diese Universalität, der Charakter einer Weltkirche läßt sich nicht bannen in die engen Schranken einzelner Landessprachen, sondern mit diesem universellen Charakter ist das Festhalten an einer bestimmten Cultsprache gegeben. Für die gesammte occidentalische Kirche ist das die lateinische Sprache, die Sprache Roms, jener Stätte, welche der Herr in seiner unerforschlichen Providenz zum Sitze seines Statthalters und so zum Mittelpunkte der katholischen Welt bestimmte. Der orientalischen Kirche blieb das Griechische als Cultsprache gestattet. Das in dieser und in wenigen andern Ausnahmen **) sich bekundende weise Nachgeben der Kirche zeigt, wie sehr diese es versteht, unter Festhalten des Prinzips nach den obwaltenden Umständen Modifikationen eintreten zu lassen. Als nun in Deutschland durch den hl. Bonifacius das Christenthum an vielen Orten aufs Neue begründet, von allerlei bösen Auswüchsen gereinigt; an vielen andern Orten erst neu eingeführt und in festen Verband mit Rom, dem lebenspendenden Mittelpunkt gebracht wurde, da ward auch die lateinische Sprache als liturgische, als Cultsprache festgehalten, sowohl um heidnische Gesinnungen und Vorstellungen zu verdrängen, als auch um den Gottesdienst in Uebereinstimmung mit dem römischen Ritus zu bringen. Mit dem Aufblühen des Ordenslebens in Deutschland entstanden bald zahlreiche Sängerschulen, in denen der Gregorianische Gesang aufs regste gepflegt wurde (vergl. im Cäc.-Kal. v. J. 1879 unsern Aufsatz: „Geschichte der Knabenstimmen im Dienste der Kirchenmusik. S. 57 u. ff.). Das christliche Volk, die Gemeinde, wohnte damals dem Gottesdienste still bei und konnte, weil der latein. Sprache nicht mächtig, am Gesange sich nicht betheiligen. Je mehr indes das Christenthum Wurzel faßte, desto mehr machte sich beim Volke das Verlangen und das Bedürfniß geltend, auch in der Muttersprache Gottes und der lieben Heiligen Lob zu singen. Diesem Verlangen des christlichen Volkes suchte man von Seiten der Kirche zu entsprechen. Wohl weniger, wie dies Kornmüller meint, (Lexikon der kirchl. Tonkunst ad voc. Kirchenlied S. 242) um nicht das Christenthum als ein dem Nationalen fremdes Mysterium erscheinen zu lassen. Das Christenthum ist ja in Wirklichkeit nicht national: es ist das Weltmysterium. Darum ist es aber auch keiner Nation fremd, weil es eben für alle ist. Das schließt nicht aus, daß es vielfach in mehr äußerlichen Ausgestaltungen und nebensächlichen Dingen in der That ein nationales Gepräge gewinnt; nicht aber in der Liturgie, welche das Erlösungsgeheimniß darstellt und erneuert. Es war vielmehr das natürliche und darum so leicht erklärliche Verlangen des Volkes nach einer innigeren, engeren Theilnahme am Gottesdienste, welches zum Gebrauche der Lieder in der Muttersprache hindrängte und welchem man nachgeben zu müssen glaubte. Daher finden wir, daß selbst zu der Zeit, wo ein deutscher Kirchengesang noch nicht vorhanden war, das Volk durch einzelne Rufe, die es refrainartig dem lateinischen Texte beifügte, sich am Gesange zu betheiligen suchte. Es erscheinen diese Rufe, ich möchte sagen, als spontaner Ausdruck jenes Verlangens, beim Gottesdienste mit thätig zu sein. Solche Zusätze waren das Kyrie eleison, Christe eleison, Alleluja, welche sich bei manchen Kirchenliedern als Refrain erhielten und damals häufig den ganzen Kirchengesang des Volkes ausmachten. Hoffmann führt in seiner Geschichte des deutschen Kirchenliedes den Ursprung desselben geradezu auf das Kyrie eleison zurück, welches das Volk bei allen feierlichen Gelegenheiten anstimmte. Bei der Uebertragung der Gebeine des heil. Bonifazius von Mainz nach Fulda z. B. im J. 819; sowie des hl. Liborius von Mans nach Paderborn im Jahre 836 sang das Volk Kyrie eleison, während die Geistlichkeit latein. Hymnen sang. Als

*) Nämlich der deutschen Lieder beim Gottesdienste.

**) So erlangte Methodius, der Apostel der Mähren von Papst Johann VIII. das bedeutende Zugeständniß, das Slavische in der Liturgie beibehalten zu dürfen. Nur sollte in der hl. Messe das Evangelium erst lateinisch, dann slavisch gesungen werden und denen, die es wollten, das Anhören der lateinischen Messe freistehen. Vergl. hierüber Hergenröther, Kirchengeschichte I. S. 724—27.

der Mönch Dethmar als Bischof von Prag eingeführt wurde, sang die Geistlichkeit: „Te Deum laudamus"; der Herzog aber mit den Großen des Landes: „Christe kinâdo! Kyrie eleison, unde die heiligen alle helfant uns! Kyrie eleison!" Die Einfältigen und Unwissenden sangen: Kyrie eleison. Ebenso erhob das Volk, als der heil. Bernhard 1147 am Rheine das Kreuz predigte, und viele Wunder wirkte, bei jedem Wunder seine Stimme zum Lobe Gottes: „Christ uns genâde „Kyrie eleison! die Heiligen alle helfen uns!" Da wo deutsches Gebiet aufhörte, verstummte auch dieser Gesang; wie wir dies ersehen aus dem Briefe des Mönches Gottfried an den Bischof Hermann von Constanz, worin es gegen Ende heißt: „Am meisten schadete jedoch, als wir die deutschen Gegenden verlassen hatten, daß euer: „Christ uns genade" aufhörte und Niemand da war, der zu Gott gesungen hätte. Das romanische Volk nämlich hat keine eigenen Lieder nach Art eurer Landsleute, worin es für jedes einzelne Wunder Gott Dank sagte." (cf. den Aufsatz von Bohn: Beiträge zur Geschichte des kathol. deutschen Kirchenliedes in der Cæcilia 1877 S. 59, 76.) Auch legte man den Tönen des Kyrie eleison, welche durch häufiges Anhören dem Volke geläufig waren, wie auch dem Jubilus im Alleluja, um diese oft langen Tonreihen bedeutungsvoller zu machen, deutsche Wörter unter; schob zwischen das Kyrie eleison — Christe eleison, und später zwischen die einzelnen Sätze des Gloria und anderer liturgischen Gesangstücke lateinische und auch — deutsche Sätze ein, und so entstanden Verse und Strophen, Tropen oder Interpolationen genannt, welche noch nach Jahrhunderten mit dem Kyrie eleison schließen, und daher mit dem Namen „leis" „Leisen" bezeichnet wurden.*) Diese Tropen, wie auch die Sequenzen fanden großen Beifall, was aus ihrer großen Anzahl schon hervorgeht und ihre weitere Ausbildung führte den Gesang der Liedform immer näher. Für das deutsche Kirchenlied insbesondere gewinnen sie von da ab Bedeutung, als man anfing, die lateinischen mit Beibehaltung der Melodie ins Deutsche zu übertragen. Als Beispiele solcher Interpolationen wollen wir ein Agnus Dei und Kyrie anführen. Das in Klammern Stehende ist interpolirt.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. [Crimina tollis, aspera mollis, Agnus honoris] Miserere nobis!

2. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: [Vulnera sanas, ardua planas, Agnus amoris] Miserere nobis!

*) Nach anderer Ableitung „lais, leich" (vom keltischen laidh laoidh) geschrieben; vergleiche Lindemann, Literaturgesch. 5. Aufl. S. 36, 291; Ambros, Geschichte der Musik, 2. Aufl. II S. 25—26.

3. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi [sordida mundas, cuncta fœcundas, Agnus odoris] Dona nobis pacem!

Vom Kyrie geben wir zugleich die Melodie:



(Mitgetheilt von Bohn: Beiträge zur Gesch. des deutschen Kirchenl. l. c. S. 75.)

Je mehr nun im Volke das Bedürfniß nach Theilnahme am Gottesdienste sich zeigte, desto mehr mußte man an Abhilfe desselben denken, um so mehr, als durch Vermehrung der Heiligenfeste, der Nachmittags- und Abend-Andachten, der Wallfahrten immer mehr Lücken sich zeigten, welche durch den latein. Cantus Gregorianus nicht füglich ausgefüllt werden konnten. Da verfaßte man einfache Lieder, durch deren Absingen man dem Volke Theilnahme am Gottesdienste gewährte, wodurch auch der christliche Lehrgehalt in ansprechender Form ihm geboten, heidnischen Vorstellungen und Gesinnungen der Neubekehrten entgegengearbeitet und der milde Geist des Christenthums eingehaucht und ihnen mehr und mehr zu eigen gemacht wurde, welches letztere Moment bei dem deutschen Volke, das für Christenthum und kirchliches Leben herangebildet werden mußte, nicht zu unterschätzen ist.

Im Allgemeinen können wir nun sagen, daß das deutsche Kirchenlied mit der Ausbildung der deutschen Sprache gleichen Schritt hielt. Jedenfalls können wir die Entwicklung des deutschen Kirchenliedes bis in's 9. Jahrhundert zurückverfolgen; ja den herrlichen Dankhymnus (Ambrosianischen Lobgesang Te Deum laudamus) besitzen wir in einer sehr alten, singbaren Uebersetzung, welche vielleicht noch dem 8. Jahrhundert angehört. (cf. Lindemann, Gesch. der deutsch. Literat. S. 290.) Sowie um die Pflege des lateinischen Chorals, des Cantus Gregorianus die deutschen Klöster sich die größten Verdienste erwarben, so waren es auch die Klöster, in denen der deutsche Kirchengesang Förderung und Pflege fand; allen voran St. Gallen, unter dessen Mönchen vor

allen Notker Balbulus († 912) und Ratpert († um 900) zu nennen sind, welche im 9. Jahrh. für die Pflege des deutschen Kirchengesanges thätig waren.

Als älteste Reste deutschen Kirchengesanges sind zu erwähnen

1. das Petrus-Lied, enthalten in einer Freisinger Handschrift aus dem 9. Jahrh. „Unsar trohtîn*) hât farsâlt**) sancte Pêtre giwalt, daz „er mac ginerian,***) ze imo dingênten†) man. „Kyrie eleyson; Christe eleyson! u. s. w. (cf. Kehrein, das deutsche kath. Kirchenlied S. 13, 63.)

2. Ein deutsches Lied auf den hl. Gallus von Ratpert zu dem Zwecke verfaßt, daß das Volk es singe," ist in Text und Melodie verloren und nur noch in lateinischer Uebersetzung von Ekkhard IV. († um 1036) vorhanden. Dieser kannte auch noch deutsche Lieder, welche das Volk von den Wunderthaten des hl. Ulrich sang. (Kehrein l. c. S. 13.)

3. Das Lied, welches die Schöffen in der Weihnachtsmesse im Münster zu Aachen anzustimmen pflegten. Ueber dieses schreibt Quix: (histor. Beschreibung der Münsterkirche S. 119.) „In der Christnacht versammelten sich die Herren Schöffen auf ihrer Gerichtsstube, gingen dann in die Münsterkirche, wo sie die Chorstühle der rechten Seite einnahmen. Nach dem Evangelium stimmte der Schöffen-Meister folgendes alte Lied an, welches vom Chor fortgesungen wurde:

„Nun siet uns willekommen, hero kerst
„Die ihr unser aller hero siet.
„Nun siet uns willekommen lieber hero
„Die ihr in den kirchen schöne siet. Kyrie-leyson.
„Nun ist gott geboren unser aller trost,
„Der die bölsche pforten mit seinen Kreutz aufsthoes
„Die Mutter hat geheischen maria
„Wie in allen kersten bucheren geschrieben steht. Kyrie-leyson."

4. Die Evangelien-Harmonie, welche Otfried, Mönch des Klosters Weissenburg, dort gegen 865 schrieb, ist für das Kirchenlied dieser Zeit nicht ohne Bedeutung, sowohl wegen der vielen Stellen voll lyrischen Schwunges, welche bei ihm sich finden, als auch wegen der von ihm aufgestellten und durchgeführten Vers- und Reimregeln, welche von da an lange Zeit in Geltung blieben. (cf. Lindemann l. c. S. 34—36.)

Daß mit diesen wenigen Nummern die Anzahl der damaligen deutschen Kirchenlieder nicht erschöpft ist, braucht kaum gesagt zu werden, wenn wir sehen, daß z. B. das Mainzer-Concil v. J. 813 bereits von 6 Gattungen von Liedern spricht.

*) = Herr.
**) = übergeben.
***) = genehm machen, vom Verderben retten.
†) = denken, hoffen.

Auch suchte man neben den Originalliedern die kirchlichen Hymnen, Psalmen und Gebete durch Uebersetzungen dem Volke zugänglich zu machen, wobei in Bezug auf die Melodie jedenfalls ein möglichst enger Anschluß an die lateinischen Choralmelodien erstrebt wurde.

Das 12. Jahrhundert, welches im deutschen Culturleben von so großer Bedeutung und Wichtigkeit ist, da es in der christlichen Baukunst und auf manchen andern Gebieten den Ausgangspunkt neuen Lebens bildet, bezeichnet auch in der Musikgeschichte einen Wendepunkt. Seit dem 12. Jahrhundert mehren sich die Nachrichten über den Gebrauch deutscher Lieder beim Gottesdienste, bei Bittgängen und Prozessionen. Ja das deutsche Kirchenlied ist um die Mitte des 12. Jahrhunderts bereits so in Aufnahme gekommen und zur Blüte gelangt, daß der Reichensberger Propst Gerhoh in seiner Psalmenerklärung um das J. 1148 schreiben konnte: „Die ganze Welt jubelt das Lob des Heilandes auch in Liedern der Volkssprache; am meisten ist dies unter den Deutschen der Fall, deren Sprache zu wohltönenden Liedern geeigneter ist." (Janssen, Gesch. des deutschen Volkes I. S. 220.) „Die Lehre der heil. Kirche war allgemach tiefer eingedrungen; der Sauerteig hatte angefangen, die Masse zu durchdringen; der christliche Geist: der Geist der Liebe umfing alle: Eltern und Kinder, Freie und Knechte; Ritter, Bürger und Bauer; jedes Alter, jeden Stand. Der christliche Geist war herrschend geworden, hatte der Menschen Sinnen von den schalen Erdengütern hinweg auf Gott, sein eigentliches Ziel hingelenkt; die religiöse Stimmung wird darum mehr und mehr herrschend. Das Christenthum durchdringt alle Lebensverhältnisse, macht nach allen Seiten hin seinen segensvollen Einfluß geltend und gibt Allem sein eigenthümliches Gepräge. Daher wird in dieser Zeit unternommen der Aufbau himmelanstrebender Dome, mächtiger und glänzender entfaltete sich die Pracht des Gottesdienstes. Die tief religiöse Stimmung besonders des deutschen Volkes schlägt zur hellen Flamme der Begeisterung empor, welche sich nicht mehr zurückdrängen läßt, als das in den Händen der Ungläubigen befindliche Grab unseres Erlösers seinem Blicke gezeigt wird im Zustande der Entweihung, und in den gewaltigen Kreuzzügen findet diese Begeisterung ihren Ausdruck. Diesen großartigen Charakter der Zeit finden wir nun auch reflektirt auf dem Gebiete der Poesie, insbesondere des kirchlichen Volksliedes. Wie in dieser Zeit Mönche weltliche Weisen ertönen ließen, so sang das Volk geistliche Lieder, die selbst vor der Schlacht ertönten. So sang schon, als der Erzbischof Christian von Mainz in der Schlacht bei Tusculum im Jahre 1167 mit dem Banner voranstürmte, sein Heer das Lied: „Christ, der

du geboren bist," wie später im Jahre 1410 die deutschen Ordensritter nach dem siegreichen Kampfe bei Tannenberg das Lied anstimmten: „Christ ist erstanden," jenes alte, berühmte Lied, welches in den Osterspielen — denn mit dem geistlichen Lied und dem Kirchenlied trat gleichzeitig auch das aus dem Gottesdienste und dem fröhlichen Volksleben herausgewachsene geistliche Schauspiel in seine Blütezeit — den ständigen Schlußgesang bildete und hie und da schon früh Eingang fand in der Liturgie. Das Predigtlied: „Komm heil'ger geist, herre got," das Weihnachtslied: „Ein Kindelein so lobelich," das Osterlied: „Christ ist erstanden von der marter alle," das Himmelfahrtslied: „Christ four gen himmile," das Pfingstlied: „Nu bitten wir den heiligen geist," waren schon früh, sicher seit dem 13. Jahrhundert im Munde der ganzen christlichen Gemeinde. Der berühmte Prediger Bruder Berthold († 1272) bemerkt in einer seiner Predigten über das zuletzt genannte Pfingstlied: „Es ist ein sehr nützlicher Gesang, ihr sollt ihn je länger, je lieber singen und sollt ihn mit ganzer Andacht und mit innigem Herzen zu Gott empor singen und rufen. Er war ein guter Fund und ein nützlicher Fund, und es war ein weiser Mann, der das Lied gedichtet hat." (Janssen, l. c. S. 220.) Manches religiöse Lied verdankt sicher seinen Ursprung den Wallfahrten und Bittgängen, so das bekannte: „In Gots Namen varen wir." Auch eine Reihe innig empfundener, zarter Marienlieder ist aus dieser Zeit hervorgegangen und wie der Dichter die reine Gottesmagd, ihr Leben, ihre Tugenden, ihre Gnaden, zum Vorwurfe seiner Dichtungen nahm, so sang das Volk diese Lieder mit tiefer Freude. Als im Jahre 1278 das deutsche Heer auf dem Marchfelde in die Entscheidungsschlacht gegen Ottokar von Böhmen ging, da stimmte, als die Sturmfahne entfaltet wurde, der Bischof Heinrich von Basel den Gesang an, in den das ganze Heer einstimmte:

„Sant Marey, mudter und e meit (= Jungfrau)
„All unsriu nôt si dir gekleit." (= geklagt.)*)

und nach langem, heftigen Kampfe ward ein vollständiger Sieg erfochten.

Im 13. Jahrhundert behauptet das deutsche Kirchenlied seine Blüte. Es wird gepflegt von den Minnesängern, welche, wie Vilmar sagt, nicht blos der irdischen Minne ihre Lieder widmen, wenngleich diese in Verbindung mit der Naturfreude den Hauptgegenstand ihrer Dichtungen ausmacht. Es fehlt nicht an schönen, begeisterten Liedern der himmlischen Minne; an Lobliedern auf die heil. Jungfrau; an Liedern, welche die Kreuzfahrer in begeisterten Tönen preisen und an eigentlichen geistlichen Liedern, welche der frommen Betrachtung göttlicher Wahrheiten und Werke geweiht sind. (cf. Kehrein, l. c. S. 15.) Die Einführung mancher neuer Feste im 12. und 13. Jahrhundert gab Veranlassung zur Dichtung neuer Kirchenlieder. Ohne uns ins Einzelne zu sehr einzulassen, mögen als Hauptvertreter der Liederdichtung aus dieser Zeit erwähnt werden: 1) Walther von der Vogelweide (1198—1228), der in tiefen, ernsten Tönen das Lob des Herrn und der Mutter Gottes sang. 2) Gottfried von Straßburg († zwischen 1240 und 50.) Sänger der irdischen Minne und zugleich Sänger der himmlischen Minne in seinem in hohem Kirchenstyle gehaltenen Lobgesang auf die Jungfrau Maria. 3) Conrad Marner († 1267) einer der berühmtesten, alten Dichter. 4) Meister Conrad von Würzburg († zu Freiburg in Br. 1287) einer der vortrefflichsten und fruchtbarsten Sänger. 5) Meister Heinrich Frauenlob, Heinrich von Meißen genannt, † 1318 zu Mainz, besonders berühmt durch seine Umdichtung des hohen Liedes. 6) Der Dominikaner Eberhard von Sax († 1236). Das einzige unter seinem Namen erhaltene Minnelied gehört durch Wohlklang der Verse, Schwung der Begeisterung und Gluth der Andacht zu dem Besten, was die Minnedichtung erzeugt hat. „Könnt ich doch mit Worten schöne wirken ganzen Lobes Krone" beginnt er und setzt dann durch eine Reihe von Strophen die geschmackvollen Bilder theilweise dem „Buch der Minne" (Hohelied) entnommen, fort. „Hören wir die letzten Strophen: „Mutter der viel schönen Minne — In dem Dunkel Leuchterinne — Zünde, entbrenne meine Sinne — In der wahren Minne Gluth."

Daß darin ich werd' gereinet — Und mit Gotte gar vereinet — Was ich anders hab' gemeinet — Das bedecke, Fraue gut!

Frau erbarm zu allen Stunden — denn du hast ja Gnade funden — Gottes Zorn hat überwunden — dein vieltugendreicher Muth."

Vergl. über die Genannten: v. Eichendorff, Literaturgesch. I. S. 65 ff. Lindemann, Gesch. der deutsch. Lit. S. 203 ff., 213 ff. (Näheres und Eingehenderes bei Kehrein, l. c. S. 14—19.)

Ja es war eine lieder-, sangreiche und sangesfrohe Zeit, diese Zeit des 12. und 13. Jahrhunderts, reich an herrlichen, duftigen Blüten, wenn wir auch mit Frauenlob, der in seiner unverdauten Mystik schon ein unerquickliches Element mit sich führt, schon in die Zeit der Epigonen, in den Herbst der Minnedichtung eintreten; eine Zeit, reich an hellen, süßen Klängen aller Orts; wie es in einem dem Pfarrer Conrad von Queinfurt zugeschriebenen Osterliede seinen Ausdruck findet, dessen 5. Strophe lautet:

*) Damberger, synch. Geschichte des Mittel-A. 11 Bd. S. 238.)

„In Fröuden groz lat ir iuch hiute hören
„Lat klingen hellen süezen klanc,
„Ir lein (Laien) in kirchen, ir pfaffen in den koeren
„Zem widergelt si iur gesanc.
„Nu singet: Christus ist erstanden
„Wol hiute von des todes banden."

Eine andere Luft weht uns entgegen, wenn wir hinüberschreiten in das 14. Jahrh. J. v. Eichendorff verläßt die schöne Zeit und führt uns in das 14. Jahrhundert hinein mit den Worten: „Der Frühling ist längst verrauscht und ein trockner, scharfer Herbstwind streift über das verwandelte Land. Aber wem erwecken solche fernen Klänge, wie das Alphorn dem Schweizer, nicht noch heute ein wunderbares Heimweh nach seiner stillen, harmlosen Jugendzeit, deren Erinnerung einem jeden gesunden Herzen unvergänglich ist." Es kamen über die Kirche und über Deutschland traurige Geschicke, welche der Gesammtentwicklung des Culturlebens wenig günstig waren: In der Kirche das traurige sog. Babylonische Exil (1305 bis 1378); im Reiche nach dem traurigen Interregnum arge Wirren, das grause Unglück des schwarzen Todes u. A. m. Was indes auf das übrige Cultusleben lähmend, hemmend, ertödtend wirkte, das drängte andrer Seits doch auch wieder zur Pflege des religiösen Volksgesanges: die Noth der Zeiten, auftauchende Irrlehren u. s. w. Es ist die lyrische Poesie, welche im Liede sich entfaltet. Diese aber ist von allen Arten der Poesie die eigentlich subjektive individuelle. Beim Kirchenlied indes ist zu beachten: dies nimmt seinen Inhalt aus der Kirchenlehre und wahrt sich damit einen objektiven Charakter, der ihm allgemeine Bedeutung und Gültigkeit gibt für die ganze große Kirchengemeinde. Nichts destoweniger aber wird sich doch, weil es eben lyrische Poesie ist, in ihm ausprägen mehr oder weniger des Sängers Gefühl, des Sängers Stimmung, in der er die betreffende Wahrheit erfaßte und im Liede zum Ausdruck brachte. Darum kann auch im Ernst der Zeiten das Lied seine Pflege finden; nur wird es eben den Charakter tragen, der dem Zeitcharakter entspricht. Die Fassung des Liedes wird eine andere sein; die Farben des Tongemäldes werden eben nicht so hell, nicht so heiter, sie werden ernster und tiefer sein. Es fand denn auch im trüben 14. Jahrhundert das Kirchenlied seine Pflege und ganz besonders war es der Benediktinermönch Hermann oder Johann v. Salzburg, der als eifrigen Förderer des Kirchenliedes sich zeigte sowohl dadurch, daß er manche Hymnen in die deutsche Sprache übertrug,*) als auch dadurch, daß er eigene Lieder von tiefer Innigkeit dichtete und mit Hülfe von Weltgeistlichen in Musik setzte.

Neben ihm müssen genannt werden Meister Eckhard († 1326), der die tiefsten Geheimnisse des Glaubens oft in wenig Worten auszudrücken versucht und daher nicht selten dunkel wird. Sein Schüler Johannes Tauler, Dominikaner zu Cöln. (1290—1361); auch Heinrich Suso (Seuse) hatte in Cöln zu Eckhard's Füßen gesessen († 1365), in dessen Büchlein von der ewigen Weisheit sich mehrere religiöse Lieder befinden; (Ausg. von Melch. Diepenbrock, 1837, S. 348—52) endlich Nicolaus von Basel, Nicolaus von Straßburg, Rulmann Merswin, die doch wohl nur cum grano salis „Vorläuser der Reformation" genannt werden können (so in Mendel-Reißmann's Lexikon Bd. VI. S. 55—56) und über welche zu vergl. Hergenröther's Kirchengeschichte Bd. 2, S. 165, 236. Daneben besaß das christliche Volk als Mitgift früherer Zeit bereits einen beträchtlichen Schatz herrlicher Lieder. Wenn auch die Lieder dieser Zeit an Einfalt und Innigkeit den früheren nachstehen, so können wir doch erkennen, wie beliebt der deutsche Kirchengesang damals gewesen sein muß aus dem Umstande, daß die Dichter in die geistlichen Schauspiele gern deutsche Kirchenlieder einflochten, welche man den getauften Heiden in den Mund legte, während man die darin auftretenden Apostel in der Regel lateinische singen ließ. — Noch sind zu erwähnen aus dieser Zeit die Bußlieder der Geißelbrüder oder Flagellanten: „Nun tretet her, die büßen wöllen, fliehen wir die heißen Höllen;" „Sünder, womit wilt du mir lohnen?" — „Nun ist die Betfahrt also hehr, Christ reit selber gen Jerusalem; er führt ein Kreuz in seiner Hand, nun helfe uns der Heiland. Nun ist die Straße also breit, die uns zu unser Frauen treit (trägt), in unser lieben Frauen Land, nun helfe uns der Heiland"**) u. s. w.; endlich die Limburger Chronik, welche eine Anzahl von Liedern, (darunter das: „O starker gott all unsre not") aber keine einzige Melodie enthält.

Aeußerten die Wirren des Jahrhunderts, Unglücksfälle u. s. w. ihren Einfluß auf das Kirchenlied, so ist aber schon um die 2. Hälfte des 14. und im Anfange des 15. Jahrhunderts ein sehr erfreulicher Aufschwung zu erkennen, so daß wir sagen können, das 15. Jahrhundert war für die Entwicklung des Kirchenliedes überhaupt das fruchtbarste. Die reformatorischen Bestrebungen innerhalb der Kirche, in den verschiedenen Reformconcilien sich manifestirend, das frisch aufblühende

*) Eine Reihe von trefflichen Bearbeitungen wird ihm beigelegt u. a. „Komm sanfter Trost, heilger Geist!" „Mein Zung erkling und fröhlich sing." „Lobe Sion deinen Heiland." So wurden die latein. Hymnen zu gern gesungenen deutschen Kirchenliedern. (Lindemann S. 294.)

**) So sangen die Christen beim Einzug in einen Ort, wie Jakob von Königshofen in seiner Chronik mittheilt. cf. Annegarn's Weltgeschichte Bd. V, S. 41—42.

geistliche Leben, die nach Erfindung des Bücherdrucks erscheinenden deutschen Bibeln, sowie die vielen Erbauungsbücher übten darauf einen günstigen Einfluß aus. Selbst die religiösen Streitigkeiten waren dem Kirchenliede förderlich, da man eben den Irrlehrern, welche durch Lieder ihre Meinungen zu verbreiten suchten, mit denselben Waffen entgegentrat. Die Buchdruckerkunst machte es möglich, daß die in verschiedenen Gegenden im Munde des Volkes lebenden kirchlichen Gesänge rasch zum Gemeingute Aller wurden. Daher treten wir jetzt in die Zeit der Liedersammlungen und Gesangbücher und es sind bis jetzt, abgesehen von vielen ohne Angabe des Jahres und Ortes erschienenen Einzeldrucken, aus der Zeit von 1470—1518 mehr als dreißig kirchliche Liedersammlungen und Gesangbücher in deutscher Sprache bekannt geworden, theilweise Uebertragungen liturgischer Gesänge, Messen, Hymnen, Bußpsalmen, Erbauungsbücher mit kirchlichen Liedern. (Janssen l. c. I. S. 221.)

Als Liederdichter dieser Zeit sind zu nennen Martin v. Reutlingen, Hans Muskatblüt, Sebastian Brant, Oswald v. Wolkenstein und vor allen Heinrich v. Laufenberg oder Laufenburg, welcher viele geistliche Lieder dichtete mit Benutzung weltlicher Melodien. Ueberhaupt knüpft sich an ihn die Hauptperiode der Umbildung weltlicher Gesänge in geistliche Lieder, welches Parodiren in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts immer allgemeiner wird. Weltgeistliche, Mönche, sogar Nonnen bemühten sich, die weltlichen Texte umzudichten, oder nachzuahmen, oder wenigstens ihre Singweisen zu benutzen. Ein interessantes Beispiel einer solchen Umdichtung mit Beibehaltung der weltlichen Melodie ist das Lied: Innspruck, ich muß dich lassen."

1) Weltlich: „Innspruck ich muß dich lassen „— Ich far dahin mein straßen — In frembde „Land dahin. — Mein Freud ist mir genommen „— Die ich nit weiß bekommen — Wo ich im „elend bin."

2. Geistlich; „Ein Liedlein von sanndt Anna „und Joachim — (in dem Ton: Innspruck ich muß dich lassen) Frolich so will ich singen — Ich „hoff mir söll gelingen — So will ich's heben „an. — Maria wardt geporen — Von sandt „Annen auserkoren — Von Joachim dem heilig „Mann."

Bei den Protestanten wurde es umgedichtet durch Johann Hesse († 1547) in das geistl. Lied: „O Welt ich muß dich lassen" u. s. w. Diesen zahlreichen Umdichtungen sind beizugesellen viele eigens gedichtete Marienlieder, sowie eine Reihe anderer, welche, wenn auch mit vielen Veränderungen sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben, als: „Gott der Vater won uns bei;" „Ein Kindlein so löbelich" u. s. w. Endlich erwähnen wir aus dieser Zeit noch die sogenannte Mischpoesie, in der lateinische und deutsche Verse gemischt wurden, welche auch bei der kirchlichen Liederdichtung Anwendung fand. Am bekanntesten von den Liedern dieser Art dürfte wohl das Weihnachtslied sein, dessen 1. Strophe wir anführen:

„In dulci jubilo — nu singet und seit fro!
„Aller unser Wonne — leit in præsepio!
„Sie leuchtet vor die Sonne — matris in gremio
„qui est a et o — qui est a et o."

(Kehrein S. 78.)

So finden wir also beim Abschluß des Mittelalters das katholische Volk Deutschlands im Besitze eines reichen Liederschatzes, der im Laufe der Jahrhunderte mit der Entwicklung der Sprache, mit der Entwicklung des kirchlichen Lebens gleichen Schritt haltend, sich stets vermehrt hat. Zu diesen Liedern gab es eine Menge von Originalsingweisen, deren viele, wie die Sammlungen von Meister u. A. zeigen, uns bis heute erhalten sind. So war dem kath. Volke die regste Theilnahme am Gottesdienst ermöglicht. Dieser Liederschatz ist so umfassend, daß, wie Janssen sagt, aus demselben eine vollständige Heilslehre sich zusammensetzen läßt, welche in den einfachsten Zügen Christum als den Anfang und das Ende alles Heiles hinstellt. (l. c. I S. 223.) Es ist ein Schatz von bis jetzt kaum übertroffenen Liedern, in denen Reinheit, Innigkeit und Festigkeit des Glaubens in gleicher Weise zum Ausdruck kommen. So wie diese Lieder der Erguß eines glaubensfreudigen Herzens waren, so bildeten sie auch das beste und kräftigste Mittel, in dem singenden Volke Lebendigkeit und Freudigkeit des Glaubens zu wecken und zu unterhalten. So wenig wie heute gehörten damals diese deutschen Lieder zur eigentlichen Liturgie. Sie hatten ihre Stelle vor und nach der Predigt, in den außerliturgischen Andachten; bei der Weihnachtsfeier, bei den dramatisch gehaltenen Feierlichkeiten auf Ostern, Christi Himmelfahrt, sowie bei Bittgängen und Wallfahrten und sonstigen Prozessionen, endlich auch bei jenen Theilen der Messe, welche durch liturgische Gesänge nicht besetzt waren, namentlich nach der Elevation und bei der Communion. Nach Allem, was wir über die Entwicklung des deutschen Kirchenliedes vor der sogen. Reformation gesagt haben, dürfen wir gewiß dem Ausspruche, den Wackernagel trotz seines schroff confessionellen Standpunktes thut, beipflichten: „Kein Volk der Christenheit konnte sich eines solchen Liederschatzes, einer solchen poetischen Bezeugung seines Glaubens rühmen, als das deutsche Volk beim Beginne des 16. Jahrhunderts."

II. Das Zeitalter der Reformation und die zunächst folgenden Jahrhunderte.

Luther trat auf und glaubte der Reformator einer seiner Ansicht nach durch und durch corrumpirten, von ihrem Ziele und ihrer eigentlichen Bestimmung in allweg abgewichenen Kirche werden zu müssen. Die sogenannte Reformation ging in Scene; was es aber damit auf sich hat, wissen wir Katholiken längst. Die hochtönenden Phrasen vom Bringer des Lichtes, der Freiheit, des lautern Evangeliums, vom Hervorziehen der Bibel unter der Bank weg, wo sie im Staube moderte: das Alles verfängt schon längst nicht mehr. Nachdem nun noch der hochverdiente Prof. Janssen in seiner Geschichte des deutschen Volkes im 1. Bande Licht und Schatten richtig vertheilend uns ein Bild entworfen von all dem, was beim Ausgange des Mittelalters in der kathol. Kirche Deutschlands in reger Entwicklung begriffen war; und im 2. Bande das Reformationszeitalter bis zum Jahre 1525 quellenmäßig dargelegt hat, würde einer vor diesen zeitgenössischen Zeugen sich mit solchen Phrasen höchstens noch lächerlich machen können. Nein, Luthers Werk war keine Reformation, sondern eine Revolution im allerschlimmsten Sinne: sein Werk ist die abendländische Kirchenspaltung; sein Werk die Zerrissenheit Deutschlands. Wir haben das hier nicht des weitern zu verfolgen. Wir wollen nur sagen: Wenn kurzsichtige, einfach nachbetende, oder in arger Befangenheit urtheilende Literaturhistoriker mit vollen Backen behaupten, erst mit Luther breche die Zeit des deutschen Kirchenliedes an, so hat die gegebene Darlegung uns des Bessern belehrt. Wenn sie weiter meinen, von Luther an höchstens dem protestantischen Kirchenliede Aufmerksamkeit schenken zu müssen, als sei in der kathol. Kirche nichts der Beachtung Würdiges zu finden, als herrsche dort nur Armuth und was vorhanden sei, das sei nur aus protestantischen Quellen geschöpft, so wird das Nachstehende uns das Irrthümliche auch dieser Auffassung zeigen. Wir erkennen an, daß unbefangenere Forscher in neuester Zeit zu maßvollerem Urtheil gelangt sind, obwohl sie beim Zurückgehen auf die Quellen dazu allerdings gelangen mußten; aber es berührt doch eigenthümlich, wenn wir in Mendel-Reißmann's musikalischem Conversations-Lexikon Bd. VI. S. 54 lesen: „Im engern Sinne bezeichnet man als Kirchenlieder diejenigen Lieder, d. h. die streng strophisch gegliederten religiösen Gesänge, welche beim öffentlichen Gottesdienste von der Gemeinde gesungen werden. Sie sind von den nur „kirchlichen Liedern" (besser: geistlichen oder religiösen Liedern) nicht in der Form, sondern nur dem Inhalte nach verschieden . . . In der Zeit vor Luther kann von einem deutschen Kirchenlied in dem oben angedeuteten Sinne kaum die Rede sein . . . Nur bei der Predigt und bei der Beichte kam die Volkssprache in Anwendung; die Kirchengesänge waren latein. Hymnen und Psalmen und die latein. Meßgesänge, deren Gebrauch beim Gottesdienste durch strenge Vorschriften genau bestimmt war. Ein deutscher Kirchengesang fand darin keinen Raum und daher kann auch von einem deutschen Kirchenlied während dieser Zeit keine Rede sein." Ferner S. 57: „Allein diese Versuche, dem deutschen Gesange eine wesentliche Stellung im Gottesdienste zu verschaffen, blieben erfolglos, da sie zu vereinzelt auftraten und meist gegen den Willen und Wunsch der obersten kirchlichen Gewalt." Welch schiefe Auffassung offenbart sich doch in diesen Worten! Was heißt z. B. „wesentliche Stellung im Gottesdienste?" „Den Haupterfolg errang erst Luther." — Und wodurch denn? Dadurch, daß mit der Reformation der deutsche Volksgesang in der protestantischen Kirche nach und nach zur Alleinherrschaft gelangte? Allein was war natürlicher, als dieses? Meister schreibt: „Den neuen Glaubensbegriffen widerstrebten die symbolischen Handlungen des altkirchlichen Cultus, mit welchen der latein. Gesang gleichsam verwachsen war; die Begriffe von Opfer, Weihungen u. s. w. verschwanden, die Messe verlor ihre ganze innere Bedeutung (als unblutige Darstellung und Erinnerung des blutigen Kreuzesopfers) und somit mußte der liturgische Gesang selbstverständlich fallen, er mußte absterben." Ganz richtig! Was soll liturgischer Gesang ohne Liturgie? denn was die Protestanten so nennen, ist ja doch nur eine Schale ohne Kern. Meister fährt fort: „Neuerungen in der Lehre hatten auch zu jeder Zeit Wandlungen des kirchlichen Gesanges im Gefolge. Die alten Gesänge paßten zu den neuen Anschauungen entweder gar nicht oder nur theilweise; sie mußten also ganz abgethan oder verändert werden. Auch hatte die neue Lehre das Bedürfniß, ihren Ausdruck in Liedern zu finden; sie erkannte in ihnen das wesentlichste Förderungsmittel zur Verbreitung im Volke."

Allein auch auf katholischer Seite gab es nach der Reformation deutschen Volksgesang in der Kirche und so sehen wir den Strom des deutschen Kirchenliedes weiter rollen, nur daß, während er vorher in reichen, vollen Fluthen in einem Bette dahinrauschte, er nun, in zwei Arme getheilt, seinen Weg nimmt: wir sehen vor uns das katholische und das protestantische deutsche Kirchenlied. Uns beschäftigt hier nur der Entwicklungsgang des kathol. Kirchenliedes und nur die eine Frage wollen wir hier kurz berühren: wie groß der Antheil sei, der in Bezug auf das Kirchenlied dem Urheber der Reformation, Luther, gebühre. Man hat diesem Manne bekanntlich sowohl als Dichter, als auch als Sänger einen

sehr großen Antheil an dem deutschen Kirchenliede zugeschrieben. Was ist Wahres daran?

1) Luther als Dichter. — Ohne uns zu sehr ins Einzelne zu ergehen, wollen wir nur kurz die Resultate angeben, zu denen eingehende und unbefangene Forschungen und Untersuchungen geführt haben. Von den 36—40 Liedern, deren Anfänge sich bei Meister S. 17 finden, ist über die Hälfte ältern Ursprungs und von Luther nur der neuen Lehre gemäß zugerichtet worden; einige sind Uebersetzungen lateinischer Hymnen und Psalmen, nur wenige aber wirkliche Originallieder. Auch bei den Liedern, welche nicht älter sind als Luther, ist selbst bei protestant. Hymnologen die Autorschaft Luthers höchst zweifelhaft. M. Bernhard, Spezial-Superintendent in Stuttgart, spricht Luther alle Lieder ab bis auf zwei und meint, bei der allerdings großartigen Thätigkeit, welche Luther entfalten mußte, sei es für ihn unmöglich gewesen, die zum Liederdichten nothwendige Ruhe zu finden. (cf. Meister, das katholische deutsche Kirchenlied. S. 19. Anm. 1.) Die überschwängliche Darstellung von Luthers Verdiensten in dieser Hinsicht und die gewaltigen Lobeserhebungen sind also nicht motivirt und nüchterne protest. Forscher sind davon zurückgekommen und gestehen, daß „im frommen Eifer fast Alles, was musikalisch Luthers Namen trägt, ihm ist unterschoben worden." (Mendel-Reißmann Lexikon Bd. VI. S. 474 ad voc. Luther.) A. v. Dommer kommt in seiner Musikgeschichte mit Berufung auf Meisters verdienstvolle Arbeit zu demselben Resultate.

2. Luther als Sänger. — Noch schwächer wird Luthers Stellung, wenn es sich um seine Bethätigung als Sänger, als Melodieerfinder handelt. Auch in Bezug auf diesen Punkt hat man bis in die neueste Zeit Vieles in stolzer Verblendung und ohne jede eingehende Prüfung nachgebetet. In der Sammlung von großem Werthe, welche Calvisius herausgab unter dem Titel: „Harmonia cantionum ecclesiasticarum a M. Luthero et aliis viris piis Germaniæ compositarum. 4 voc etc. werden Luther noch 137 Lieder zugeschrieben.*) Vor Rambach**) kannte man 32 Melodien als von Luther herrührend. Rambach selbst läßt in seinem Werke „Über Dr. M. Luthers Verdienst um den Kirchengesang; oder Darstellung dessen, was er als Liturg, Liederdichter und Tonsetzer zur Verbesserung des öffentlichen Gottesdienstes geleistet hat; nebst einem aus den Originalen genommenen Abdrucke sämmtlicher Lieder und Melodien Luthers, wie auch der Vorrede zu seinem Gesangbuch" nur 20 gelten. In Schilling's Universallexikon gelten nur noch 6 als Luther angehörend. Koch nimmt mit völliger Entschiedenheit nur noch 3 an: „Wir glauben all an einen Gott," „Jesaia dem Propheten das geschah," „Ein feste Burg ist unser Gott." Da von diesen das erstere nach einer von Hoffmann aufgefundenen Handschrift der Breslauer Bibliothek von Nikolaus v. Kosel aus dem Jahre 1417 fast ganz in der Gestalt, wie wir die Melodie später in kathol. und protestantischen Gesangbüchern finden, also 100 Jahre vor der Reformation vorhanden war, so scheidet auch dies noch aus und bleiben 2. Winterfeld kennt ebenfalls nur jene 3 und bemerkt zu den von ihm angeführten Zeugnissen: „Ein durch Schlußfolgerungen annähernd geführter Beweis für Luther möge aber auch in unserer Darstellung nur als ein solcher, nicht als ein bestimmtes Zeugniß erscheinen: als eine vorläufige Entscheidung, die einer abermaligen strengen Prüfung sich nicht entziehen darf." (Meister l. c. S. 29 Anmerk.)

Wenn wir dies fortwährende Schwanken verschiedener Forscher, dies Aufbauen und Wiederabtragen, dies Vermuthen und Annehmen, bald zu Gunsten, bald zu Ungunsten Luthers und doch dies allmähliche Hinabsteigen und zuletzt das ängstliche Festhalten an einem Minimum, um von dem großen Reichthum doch etwas zu retten, beachten; wenn wir hinzunehmen das wiederholt ausgesprochene Geständniß Winterfeld's, daß Luther weder in einer seiner Vorreden zu den unter seiner Mitwirkung erschienenen Gesangbüchern, noch in einem einzigen seiner zahlreichen Briefe auch nur mit einer Silbe seines Antheils an gewissen Melodien oder sonstigen musikalischen Schöpfungen erwähnt, so dürfte die Behauptung wohl nicht zu gewagt sein, daß es sehr zweifelhaft bleibt, ob Luther auch nur eine einzige der ihm zugeschriebenen Melodien erfunden habe. Der ganze Entwicklungsgang, den die vorliegende Frage genommen hat, berechtigt einigermassen zu der Erwartung, durch weitere Thatsachen die Scala schließlich auf Null herabgeführt zu sehen. Damit schließt Meister die Untersuchung und dabei mag es auch für uns hier sein Bewenden haben.

Trotz alledem bleibt Luther das Verdienst, durch seine Begeisterung für die Musik, durch seine Anregung und rastlose Thätigkeit das deutsche Kirchenlied, den deutschen Kirchengesang gefördert zu haben. Es war, nachdem Luther seinen Bruch mit der kath. Kirche vollzogen hatte, jedenfalls nicht so leicht, die Gottesdienst-Ordnung für das ganze Jahr umzugestalten. Darum vermied er es in kluger Berechnung mit den alten Formen und dem alten Gesange plötzlich zu brechen, und wartete, bis der Mangel an geeigneten Liedern beseitigt

*) Calvisius starb 1615 als Musikdirektor an der Thomaskirche in Leipzig. Er war ein Mann, ausgezeichnet durch gründliches Wissen und verfaßte mehrere musikal.-theoret. Schriften in gutem Latein.

**) Starb 1818 als Hauptprediger an der Jakobikirche in Hamburg.

war und noch in seiner 1524 zu Wittenberg erschienenen „deutschen Messe und Ordnung des Gotteßdienstes“ sagt er: „Mit den Festen als Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Michaelis, Purifikationis u. dgl. muß es gehen wie bißher, lateinisch, biß man teutsch Gesang genug dazu hat. Denn dis werk ist im Anheben, darumb ists noch nit alles bereit, was dazu gehört.“ Luther ermunterte darum die Seinigen zum fleißigen Dichten neuer Kirchenlieder und es darf uns deßhalb nicht überraschen, daß die Reformatoren nach dieser Seite hin eine große Rührigkeit entfalteten, daß bald eine Fluth von Gesangblättern, und dann auch von deutschen Gesangbüchern herein brach; eine beispiellose Produktivität bei Berufenen und Unberufenen in dichterischer und musikalischer Beziehung sich zeigte und einen wirklichen Aufschwung des deutschen Kirchengesanges herbeiführte. Ja auch das geben wir neidlos zu, daß dieser bei den Protestanten sich zeigende Aufschwung schließlich auch einen Rückschlag auf die Gesangsverhältnisse der kathol. Kirche nicht verfehlen konnte. (cf. Meister l. c. S. 15—16.)

Wir wollen jetzt den Entwicklungsgang, den das kathol. Kirchenlied, welches im Anfang des 16. Jahrhunderts, wie gezeigt, in achtungsvoller Entfaltung begriffen war, von der Reformation an nahm, in Kürze verfolgen. Kehrein sagt: „Bis hieher sind die protestantischen Literaturhistoriker dem kathol. Kirchenlied im Ganzen gerecht; von nun an aber zeigt sich eine einseitige Polemik, nach welcher die protest. Kirchenlieder besser und weit zahlreicher sind, als die katholischen; ja wegen ihrer Vortrefflichkeit vielfach von kathol. Sammlern, jedoch ohne Angabe der Quelle in kathol. Gesangbücher aufgenommen worden sein sollen. Es ist wahr, es finden sich viele Lieder mit mehr oder weniger Abweichungen in alten katholischen und protestantischen Gesangbüchern. Gewissenhafte Prüfung jedes einzelnen Liedes hat zu folgendem Ergebniß geführt: 1) Viele dieser Lieder sind Uebersetzungen latein. Hymnen und als solche schon sehr alt; 2) mehrere Lieder sind ausdrücklich als von Protestanten „gebessert“ eingeführt; 3) andere sind ganz oder theilweise in alter Fassung noch vorhanden; 4) nur bei wenigen, und da meistens bei solchen mit allgemeinem Charakter die zum Theil nicht mal eigentliche Kirchenlieder sind, mag das Eigenthumsrecht mitunter zweifelhaft sein; 5) nur sehr wenige müssen vor der Hand als protestantische gelten bis das Gegentheil erwiesen ist. In späterer Zeit (vom 17. bis 19. Jahrhundert) stellte sich die Sache zum Theil anders.“

Ueberschauen wir nun das, was seit der Reformation auf dem Gebiete des kathol. Kirchenliedes im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts geschah, so müssen wir staunen über den Reichthum und die Mannigfaltigkeit der verschiedenen Ausgaben von Liedern und Gesangbüchern; man muß bei diesem Reichthum staunen über die Kühnheit, womit lange Zeit das katholische Kirchenlied von akatholischen Literaturhistorikern ignorirt und etwa erwähnte Leistungen abfällig beurtheilt wurden. Was ernste und mühsame Forschung gediegener kathol. Gelehrten festgestellt hat, kann doch wahrlich nicht einfach übersehen werden. Kehrein gibt in seinem übersichtlichen Werkchen „das deutsche kath. Kirchenlied in seiner Entwicklung“ (sowie in seinen „Kirchenliedern“) aus dem 16. Jahrhundert 68 Liederdrucke und Gesangbücher an; Meister sogar 82; aus dem 17. Jahrhundert ersterer 70, letzterer 81 Editionen, welche er nach folgenden Rubriken ordnet: 1) sind es Uebersetzungen liturgischer Gesänge (Messen, Hymnen und Erbauungsbücher mit kirchlichen Liedern), welche bekunden, wie man kirchlicher Seits sich bemühte, das Volk in das Verständniß der liturg. Gesänge einzuführen und wie man wenigstens den Versuch machte, Einzelnes aus der Liturgie deutsch singen zu lassen. 2) Lateinische, liturgische Bücher mit aufgenommenen deutschen Gesängen, aufgenommen wahrscheinlich in der Absicht, den Geistlichen oder dem Sängerchor mit dem liturgischen Gesang jene Lieder in die Hand zu geben, welche das Volk etwa zwischen den Sequenzen, nach der Wandlung, bei der Communion, bei der Predigt singen konnte. 3) Gereimte Psalter (von Edingius, Ulenberg). Was bei den Protestanten die reichste und glänzendste Partie bildet, ist bei den Katholiken, weil eben kein Bedürfniß vorlag, nur in wenigen Editionen vertreten. Eine Auswahl daraus erscheint später in allen Gesangbüchern. 4) Gereimte Evangelien und Episteln: sicher der werthloseste Theil dieser Gesangsliteratur, nur Nachbildungen prot. Machwerke aus einer Zeit schaler, meistersängerlicher Reimschmiederei, welche glücklicherweise an Zahl nicht bedeutend geworden sind. 5) Geistliche Dichtungen mit Singweisen zur Privaterbauung, wohin vor Allem, die für die Literaturgeschichte wichtig gewordenen „geistlichen Hirtenlieder“ (oder: „heilige Seelenlust“) von Joh. Scheffler,*) bekannter unter dem lieblichen Dichternamen Angelus Silesius und die „Trutznachtigall“ von dem im J. 1635 gestorbenen Jesuitenpater Friedrich Spee**) gehören; 6) Gesangbücher im eigentlichen Sinne. Daneben erschien noch eine besondere

*) Ueber diesen durch Innigkeit und Tiefe des Gefühls sowohl, als durch reine, edle Form seiner Dichtungen ausgezeichneten Convertiten vergl. Lindemann, Literaturgesch. 5. Aufl. S. 396 u. ff., sowie dessen Monographie über denselben.

**) Ueber Spee cf. Lindemann l. c. S. 391—93.

Art von Sammlungen: Liederbücher nämlich geistlichen und weltlichen Inhalts. Von besonderer Wichtigkeit in dieser Gesangsliteratur sind das Gesangbuch von Vehe, weil es allgemein für das erste deutsche, katholische Gesangbuch mit Singnoten gilt; und das von Johannes Leisentritt, welches das umfangreichste des 16. Jahrhunderts ist. Um wenigstens in aller Kürze über diese zwei einige Fingerzeige zu geben, so bemerken wir:

Im J. 1537 erschien zum ersten Male (1567 in 2. Ausg.) „Ein New Gesangbüchlein geystlicher Lieder, vor alle gutthe Christen nach ordnung Christlicher Kirchen. Ordnung und Gebrauch der Geystlichen Lieder, so in diesem büchlin begriffen synt, findest du am ende diß Büchlins ... Es enthält theils alte, theils neue Lieder mit alten und neuen Melodien, letztere von Querhamer, Heintz und Hoffmann. Der Zweck dieses Büchleins ist ein beschränkter: es will dem latein. Gesange bei der heil. Messe nicht den deutschen substituiren; daher enthält es nicht viele, nämlich neue 49 Lieder: 44 mit, 5 im Anhang ohne Singweisen. Es sind Lieder vor und nach der Predigt, Prozessionsgesänge am Frohnleichnamstage, am Markustage und in der Bittwoche. Natürlich erklären Protestanten alsbald diese geringe Anzahl von Liedern aus dem Mangel, der damals in der kathol. Kirche an solchen herrschte. Der Herausgeber desselben, Michael Vehe, war Dominikaner, Doktor der Theologie und Propst der Stiftskirche zu Halle an der Saale; ein treuer Anhänger und Vertheidiger seiner Kirche gegen Luther; er starb gegen das Jahr 1540. —

Johannes Leisentritt (geb. zu Olmütz 1526, starb als „Thumdechant" zu Budissin (Bautzen) im Jahre 1596) gab heraus: a) „Geistliche Lieder und Psalmen, der alten Apostolischer recht und warglaubiger Christlicher Kirchen, so vor und nach der Predigt, auch bei der hl. Communion, vnd sonst in dem haus Gottes, zum theil in vnd vor den Heusern, doch zu gewonlichen zeitten, durchs gantze Jar, ordentlicher weiß mögen gesungen werden . . . b) das ander Theil geistlicher Lieder von der allerheiligsten Jungfrawen Maria, der außerwelten Mutter Gottes, Auch von den Aposteln, Martyren, vnd andern lieben Heiligen . . . mit schuldigstem kath. fleis zusammen bracht. Durch Johann Leisentritt von Olmütz, Thumdechant zu Budissin u. s. w. . . . 1567, 1573, 1584. Die spätern Ausgaben haben im Titel den Zusatz: „auch bei dem Ampt der heiligen Meß." Es mag die Ausdehnung, welche hienach die Anwendung des deutschen Gesanges gewinnt, nicht unbeachtet bleiben. Der I. Theil bringt 223, der II. Theil 28 Lieder mit im Ganzen 176 Singweisen; in den spätern Ausgaben ist deren Anzahl noch bedeutend vermehrt. Der Vorwurf, Leisentritts Bücher enthielten viele Melodien aus protest. Gesangbüchern, ist nicht begründet. Er sucht in seinen Büchern den streng kirchlichen Charakter zu wahren und wenn er dem deutschen Gesange einen weiteren Raum zu gewähren scheint „auch bei dem Ampt der hl. Meß", so erklärt er doch ausdrücklich, es sollen durch sein Verfahren die latein. Gesänge nicht allenthalben abgeschafft werden, sondern „vielmehr durch dieses mittel und zulassung, der gemeine einfeltige vngelerte Man in gehorsam Heiliger Christlicher Kirch möcht erhalten werden" und er überläßt es „dem trewen vnd aufrichtigen Christlichen Pastori vnd Seelsorger nach erforderung" hierüber Anordnung zu treffen. (cf. Meister l. c S. 58.) Er macht also nur eine Concession der Reformation gegenüber: die Beseitigung der bereits unter dem Volke eingeschlichenen Gesänge der Häretiker war ja eine Hauptabsicht des ganzen Unternehmens.

Als einen Auszug aus dem Gesangbuch von Leisentritt stellt sich dar das Dillinger Gesangbuch vom Jahre 1576, hergestellt auf Befehl „des Hochwürdigen in Gott Fürsten und Herren, Herrn Veiten, Bischoffen zu Bamberg, sampt eines Ehrwürdigen Thumm-Capitels daselbsten." Auf 244 Seiten enthält es 62 Lieder mit 55 Singweisen. Die Worte: „Aus dem H. Ampt der Meß, soll wegn dieser Gesäng nichts ausgelassen werden" deuten an, daß beim Haupt- (liturgischem) Gottesdienst der deutsche Gesang wieder auf sein altherkömmliches Maß eingeschränkt werden soll. Mit diesem Buche ist das spätere Dillinger Gesangbuch von 1589 nicht zu verwechseln. Dies letztere ist vielmehr von jenem ganz unabhängig: hat auf 141 Seiten 40 Lieder mit 23 Melodien.

Zu den ältesten Gesangbüchern zählt noch das Gesangbuch von Georg Witzel (Wicelius). Seit 1521 Anhänger Luthers, lehrte er, durch die traurigen Wirkungen des Lutherschen Beginnens erschreckt, bereits 1531 zur Mutterkirche zurück und starb als Domprediger zu Mainz 1573. Sein Gesangbuch erschien 1541 unter dem Titel: „Odæ Christianæ Etliche Christliche Gesenge . . ."

Als das umfangreichste und bedeutendste Gesangbuch des 17. Jahrhunderts wollen wir noch anführen: „Groß Catolisch Gesangbuch darin fast in die fünff hundert Alte vnd Neue Gesang vnd Ruffe, in ein gut vnd richtige Ordnung auß allen bißhero außgangenen Catholischen Gesangbüchern zusammen getragen und jetzo aufs Neue corrigirt worden. Durch P. David Gregorium Cornerum, der H. Schrift Doktorn Jetzo Priorn auff Göttweig, getrukt ... 1631 in Nürnberg. Sorge sowohl für seine Pfarrkinder, als auch die Rücksicht auf solche „auß den gemeinen Leuten, welche

sich unlengst von den Sektischen Irrthümern zu der allein Seligmachenden Catholischen Religion begeben gehabt, vnd zuvor des versühbrischen Singens gewohnt gewest" bestimmten ihn zur Herausgabe dieses Gesangbuches, für welches er aus Ulenberg, Leisentritt, die er unter den kath. Gesangbüchern für die besten erklärt, Stoff entnahm, sowie aus den Gesangbüchern von Mainz, Cöln, Würzburg, Heidelberg, Amberg. In kurzer Zeit waren von diesem Gesangbuche, welches nicht blos in der Kirche, sondern auch bei der häuslichen Andacht, sowie auf der Straße, bei Geschäften, im Felde dienen sollte, 2000 Exemplare verkauft und eine neue Ausgabe nothwendig geworden. Die Singweisen stimmen, soweit sie ältern Quellen entnommen sind, mit diesen überein. Ob Corner selbst Melodieerfinder gewesen, läßt sich nicht bestimmen: Andeutungen für diese Annahme finden sich nicht. Welche Absichten Corner in Bezug auf den deutschen Gesang, bei der hl. Messe gehabt, ist weder aus dem Titel, noch aus der Vorrede, noch aus sonst welchen Andeutungen zu entnehmen, was um so auffallender ist, als der große Umfang des Buches auf einen weitgehenden Gebrauch deutscher Lieder schließen läßt und die Hauptquellen, aus denen Corner schöpfte, auf ihren Titeln den Zusatz tragen: „Auch beim hl. Ampt der Meß."

Mit Corner schließt das ältere Kirchenlied ab und es muß bei Abfassung neuer Gesangbücher bis auf ihn zurückgegangen werden. In seiner „geistlichen Nachtigall" zeigen sich schon sehr deutliche Spuren einer neuen Richtung. Diese verweltlichte Richtung der Zeit berücksichtigend, nimmt er Weisen auf, welche nach seinem eigenen Geständniß „allzu frisch und etwas liederlich, den weltlichen Reuter- oder Bulenliedlein nit fast ungleich" sind. Durch die „außbundig schönen Melodeyen" zu den geistlichen Hirtenliedern von Angelus Silesius mag diese süßliche Richtung am meisten gefördert worden sein. (cf. Meister, l. c. S. 88, 89.)

Der überaus seeleneifrige P. Martin v. Cochem († 1712) wollte wie auf so vielen Gebieten durch sein Leben Jesu, den Myrrhengarten, Palmgarten, das Krankenbuch, seine Meßerklärung, Leben der Heiligen und andere ascetische Schriften, so auch auf dem Gebiete des Kirchengesanges thätig sein und so finden wir von ihm: Allgemeines Gesang-Buch aus dem Mayntzischen, Trierischen, Cöllnischen, Würtzburgischen und Speyerischen Gesang-Büchern gezogen und mit vielen neuen Liedern, fürnehmlich Auff alle Feste des Jahres geziert und vermehret. Aus sonderbahrer Bewilligung eines Hochwürd. Vicariats zu Mayntz An. 1682 im ganzen Ertz-Stifft zu brauchen. Anjetzo von dem Authore mit großem Fleiß übersehen ... der 12. Druck durch P. Martin v. Cochem." (420 Bl.) Andere Ausgaben 1700, 1734, 1745.

Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts beginnen die einzelnen Diöcesen, Diözesan-Gesangbücher anzulegen. So verschieden sie sind in Bezug auf die Anordnung im Einzelnen, durch besondere Zusätze u. s. w., so übereinstimmend erscheinen sie ihrem Hauptinhalte nach und sie bilden so ein lautredendes Zeugniß sowohl von der Einheit und Einigkeit der kathol. Kirche, als auch von der in ihr herrschenden Mannigfaltigkeit in der Offenbarung christlichen Lebens und von der in ihr herrschenden Freiheit der Bewegung (in necessariis unitas, alias libertas). Wir notiren: das Cölnische Gesangbuch (1581), Mainzer Gesangbuch (1550 und 1595), Münchener Gesangbuch (1606), Constanzer Gesangbuch (1607), Würzburger Gesangbuch (1625, 27, 28.) Das in vieler Hinsicht wichtige Münstersche Gesangbuch (1677) die beigegebene Ordnung „wie das teutsche Gesäng in der Kirche durchs gantze Jahr gar ordentlich kan gesungen werden," ist eine der ersten, worin angegeben ist, welche Lieder nach den verschiedenen Zeiten zu den einzelnen Theilen des hl. Meßopfers gesungen werden sollen. (cf. Meister S. 85, 86. Kehrein S. 32) Das Trierer Gesangbuch (1696.) Mainzer Cantual (1605) u. s. w.

Nach Corner († 1648), also um die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts beginnt das deutsche kathol. Kirchenlied allmählig einen anderen Charakter zu gewinnen. Verschiedene Umstände führten zu diesem Wechsel. Vor Allem war es die Abnahme des lebendigen Glaubens und der festen kirchlichen Gesinnung; dann die gelehrte weltliche Dichtung, die Sprachgesellschaften mit ihrem Einfluß, die süßlichen, butterweichen Spielereien der Pegnitzschäfer u. s. w. Daher sehen wir das Widerstreben gegen den Andrang des flachen Charakters der weltlichen Gesänge immer schwächer werden und zuletzt ganz verstummen; wir sehen die Scheu vor dem Gebrauche protestantischer Kirchenlieder, welche durch bischöfliche Verordnungen in strengster Form ferngehalten wurden, immer mehr schwinden. Die weltliche Musik mit ihrem leichten, flüchtigen, sinnenkitzelnden Charakter sehen wir immer mehr Eingang gewinnen, in der Kirche. An den Kathedralen bilden sich die Musikchöre mit ihren musikalischen Messen: durch alles dieses wurde nicht nur der altehrwürdige Gregorianische Choral, sondern auch der edle, lebensvolle deutsche Kirchengesang mehr und mehr verdrängt. Die Figuralmusik wird dominirend und je mehr sie steigt, desto mehr verbirgt sich der alte, ächte katholische Kirchengesang und geht hinweg verhüllten Hauptes von der unheilig gewordenen Stätte. (cf. Bollens, der Choralge-

sang S. 95 und ff.) Mit diesen Bemerkungen schließen wir die Darlegung des Entwicklungsganges des kathol. deutschen Kirchenliedes während dieses Zeitraumes, und wollen wir noch einen kurzen Blick werfen auf die letzten zwei Jahrhunderte.

III. Das kathol. deutsche Kirchenlied im achtzehnten Jahrhundert.

Wir treten in das 18. Jahrhundert ein mit nur bittern Gefühlen. Es ist ja das Jahrhundert der Aufklärung, auch das philosophische oder Jahrhundert der religiösen Toleranz genannt. Der Geist der französischen Philosophie war auch bis zu uns gedrungen. Die Wurzeln dieser Philosophie, welche kaum noch den schönen Namen verdient, liegen in England. Von dort her pflanzten sich Deismus und Empirismus nach Frankreich hinüber, entwickelten sich hier zum Sensualismus und schließlich zum krassen Materialismus und Atheismus und diese schufen gar bald eine sittlich corrumpirte Gesellschaft. Aus so verpestetem Boden konnten sich nur die schlimmsten Früchte erzeugen. Dieser rationalistische Deismus drang im Laufe des 18. Jahrhunderts auch in Deutschland ein und hatte hier unter dem schillernden Namen der „Aufklärung" sich Eingang zu verschaffen gewußt. Falsche Aufklärung, daneben theilweises oder völliges Absterben des Glaubenslebens und zwar bei denen, auf welche das gläubige Volk wie auf seine Führer schaut und schauen muß, bei vielen völlige Lethargie und Gleichgültigkeit in Sachen der Religion, Toleranz. genannt, bilden die Signatur der Zeit. Mit einer solchen Philosophie ist eben der Glaube der Demuth des Geistes vorausgesetzt, insbesondere der Glaube an Christum den Gekreuzigten nicht vereinbar. Beim Eindringen dieser falschen Philosophie schwand daher der Glaube an die Gottheit Christi, an die Göttlichkeit seiner Kirche; daher sehen wir auftauchen die verwerflichen Staatskirchensysteme des Febronianismus, Josephinismus, wodurch die Kirche schmachvoll erniedrigt, zur Staatsanstalt gemacht und dem Joche der Staatsomnipotenz unterworfen wird. Mit der so veränderten Stellung der Kirche ist nun eine Periode der Abweichung von der kirchlichen Tradition inaugurirt und damit eine Zeit gründlicher Verweltlichung auch in Bezug auf die Kirchenmusik, welche noch gefördert und begünstigt wurde durch das rasche Aufblühen der weltlichen Musik, sowie durch die Ausbildung, Ueberwucherung und Entartung der Instrumentalmusik in der Kirche. Der Rückschlag auf das deutsche katholische Kirchenlied konnte natürlich ebenfalls nicht ausbleiben. Das in Folge dieses Zeitgeistes immer mehr hereinbrechende Uebel wird von Bollens (S. 97 ff. 104 ff.) in zutreffender Weise also charakterisirt: „Die frühere strenge Disciplin hinsichtlich des Kirchengesanges artete in völlige Zuchtlosigkeit aus.*) Nach den gewaltigen religiösen Kämpfen des 16. und 17. Jahrhunderts trat im 18. Jahrhundert eine Lethargie in das kirchliche Leben ein, die alles religiöse Leben erschlaffen ließ. Bei der geistlichen Erschlaffung des Volkes stieg die weltliche Musik von Tag zu Tag höher und leicht war es ihr, bei dem gänzlichen Mangel an Wachsamkeit der Obern, Herrschaft in der Kirche zu gewinnen und so den alten, ehrwürdigen Kirchengesang zu unterdrücken. Es war dies der weltlichen Musik um so leichter, als sie unter der Maske der Religion in der Kirche erschien, vorgebend, den Gottesdienst mit ihren reichen Mitteln zu verherrlichen; es war ihr desto leichter, als alles Neue reizt und sie vorzüglich den Sinnen schmeichelte. In den größeren Kirchen, deren Mittel gestatteten, Musikchöre zu halten, wurde der deutsche Kirchengesang nach und nach ganz ausgeschlossen und der Gregorianische Gesang wurde auf ein Minimum beschränkt, um nur den musikalischen Messen, Vespern u. s. w. Raum zu gewinnen .... Diese Verirrung des Kirchengesanges, diese weltliche Musik mit geistlichem Texte, dieses Zwittergewächs und Bastardwesen verbreitete sich bald wie eine epidemische Krankheit über ganz Deutschland und fand merkwürdiger Weise seine eifrigsten Beförderer in den kirchlichen Obern, den Wächtern auf der Zinne des Tempels."

Was daher, besonders gegen Ende des 18. Jahrhunderts an neuen Gesangbüchern und Melodienbüchern erschien, zeigt einen schroffen Gegensatz zur kirchlichen Vorzeit und wie tief das Unwesen wurzelte, erkennen wir am besten, wenn wir beachten, daß dasselbe sich noch weit in das 19. Jahrh. hinein erstreckte. „Die alte Sprache," schreibt Kornmüller, „der bisherigen Kirchenlieder war zum Aergerniß geworden, und an die Stelle der so viele Jahrhunderte hindurch vom Volke gesungenen und liebgewonnenen Lieder sammt ihrer Melodien wurden über 200 neue Texte mit neuen, dem neuen Geiste auch entsprechenden Melodien gesetzt. Waren diese neuen Lieder anfangs auch ganz gläubigem und recht poetischem Geiste entsprossen, so konnten sie doch die alten schlichten, aber um so tiefer gefühlten Lieder nicht ersetzen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts aber wurde die Verbesserung noch schlimmer; die tiefe symbolische Dogmensprache mußte nüchternem Rationalismus und philanthropischer Moralreflexion

*) Mehrfache Belege für die große Sorgfalt, womit die Bischöfe Deutschlands sowohl auf Synoden, als auch durch sonstige Erlasse sich des Kirchengesanges annahmen, siehe im Aufsatze „Geschichte der Knabenstimmen" 2c. im Cäc.-Kalender vom Jahre 1879; bes. S. 63.

weichen; die Kirchenlieder trugen nun den Charakter der Aufklärerei und Lehrhaftigkeit, der Verflachung und Verweltlichung. Fast allen fehlt es an Einfalt, Tiefe und Innigkeit der Empfindung und während man sich an Gott wandte, hatte man eigentlich die Absicht, dem Volk etwas vorzupredigen. Uebrigens soll damit nicht gesagt sein, daß unter diesen neuen Liedern nicht auch Perlen kirchlicher Poesie sich finden." (Lexikon der kirchlichen Tonkunst S. 245—46), vergl. auch das Vorwort zum Cantate von Heinrich Bone S. 15, 16, 17: „Gegen Ende des 18. Jahrhunderts fing man an... an dem alten Heiligthum Anstoß zu nehmen . . . und hub an zu reformiren. Das geschah fabrikmäßig; wenn in einem Liede nur vom höchsten Wesen und von Tugend die Rede war, so galt's als Kirchenlied. Gellert's Moralverse lieferten reiche Ausbeute; Neues war leicht hinzugemacht, modernes Hochdeutsch, abgezähltes Silbenmaß, möglichst wenig Kühnheit und Wärme, möglichst wenig Dogma und Symbol, das waren die Haupterfordernisse ꝛc."

Während Meister seine überaus verdienstlichen Forschungen nur bis zum 18. Jahrhundert geführt hat, setzt Kehrein,*) dem wir hier zumeist folgen, uns in den Stand, uns auch über das deutsche Kirchenlied unserer kath. Kirche in den letzten beiden Jahrhunderten zu orientiren. Er führt aus dem 18. Jahrhundert 41 Editionen an; theils neue Arbeiten, theils neue Ausgaben älterer Gesangbücher. Bei manchen deuten schon die Titel den neuen Geist, der in diesen Büchern sich breit macht, deutlich genug an. Da finden wir: „Andächtige und außerlesene Gesänger, Welche zur Aufmunterung der zarten Gemüther und Vermehrung des Lobs Gottes und Mariä" . . . dienen sollen. Würzburg 1717. (88 deutsche Lieder) da ist: „Katholischer Christen angenehme Seelenstärke von Franz Karl Jordan, Domherrn in Sagan, Breslau 1739," an dem der Fleiß, womit er aus alten und neuen Gesangbüchern zusammengetragen worden ist, Anerkennung verdient. Da ist: „Neuer Gott und dem Lamm geheiligter Kirchen- und Hauß-Gesang der auf dem dreifachen Wege der Vollkommenheit nach dem Himmlischen Jerusalem wandernden Tochter Sion." Köln 1741, 1768, 1790. Letzte Ausgabe mit 240 Liedern auf 656 Seiten; darunter nur 7 lateinische und keine Meßgesänge. „Mit jedem Lied beygetruckten, von bewehrten Music-Verständigen neu-gefertigten Singweisen, sammt Baß-General zur Vermehrung des göttlichen Lobs."

*) Vergl. auch: Gregorius-Blatt — den Artikel: „Beiträge zur Geschichte des deutschen Volksgesanges im Hochamte." (I. Jahrgang Nr. 11 und II. Jahrgang Nr. 1, 6, 7.)

Unkatholisches enthält, den verschiedenen vorgedruckten Approbationen zufolge, das Buch nicht, aber nur mit Gefühlen des Mitleids wird Jeder Kenntniß nehmen von diesen Liedern, deren Inhalt so ganz allgemein, empfindelnd, schäferartig süßlich ist, wenn er dabei einen Rückblick wirft auf die reichen Schätze der gutkatholischen Vergangenheit. Gar eigenthümlich müssen Jeden anmuthen die Duetten zwischen Gabriel und Maria; Joseph und dem Engel; Damon und Corydon; Jäger und Echo; Seele und Echo. Nur ein Pröbchen: Jäger: „In Hitze und Kält, — Im offenen Feld, — Im schüchternen (!) Wald, — Mein Horn erschallt; — In Kummer, in Plage, — Dem Wild ich nachjage, — Und bleibe dabei, — Diana dir treu." Echo: „Reu." Unvermerkt führt das Echo den Jäger zum Stall, zur Krippe, zum Jesuskind. Da ist: „Gesangbuch mit angehängten öffentlichen Gebethen zum Gebrauche der Herzogl. Würtemberg. kathol. Hofkapelle von Benedict Maria von Werkmeister (der: Priester, Oberkirchenrath, mehrfach gegen den bestehenden kath. Kultus auftrat, † 1823) in welchem jener in der „Tochter Sion" sich breitmachenden Schäfersüßigkeit das „praktische Christenthum" gegenübertritt. (Ulm 1784, 1797 in 4. Aufl.) Wie die Vorrede besagt, war es dem Verfasser darum zu thun, dem Willen Sr. herzogl. Durchlaucht entsprechend, nur solche Gesänge aufzunehmen, die das praktische Christenthum empfehlen und von allen Christen unseres Vaterlandes mitgesungen werden können, ohne daß sie in ihrer Andacht durch Stellen gestört würden, welche ihrer inneren Ueberzeugung Gewalt anthun. (Toleranz!) Wenn daher diese Lieder auf die Umstände der Zeit oder des Festes, dem sie zugeeignet sind, einige Beziehung haben, so wird man doch in ihnen nur zweckmäßige Ermunterungen zur christl. Sittenlehre überhaupt, oder auch zu einzelnen Pflichten des Christenthums finden. Also dem Inhalte nach ganz allgemein, und für alle Christen erbaulich sind diese Lieder; weßhalb auch bei feierlichen Gedächtnißtagen des Lebens und Leidens Jesu nur ja alles Schwärmerische und Ueberspannte in den Gesinnungen und im Ausdrucke, welches selbst aufgeklärten Katholiken (o ja!) anstößig ist, ängstlich vermieden wird, aber bei jedem Geheimnisse „eine praktische und allgemeine erbauliche Seite" hervorgezogen wird. In den Liedern von Gott ist dieser der gute Vater, von dem alles Gute kommt und der nur seine Freude daran hat, wenn wir vergnügt und mit dem Ueberflusse seiner Gaben zufrieden leben. Die Sitten- und Glaubenslehre soll nicht trocken, sondern in einem einnehmend rührenden Tone vorgetragen werden und muß so viel davon vorkommen, als zur Erbauung, zur Vermehrung christlicher Gesinnungen nöthig ist. —

Da sind wir denn mit unserm kath. Kirchenlied vielfach wenigstens eben dort angekommen, wohin die Protestanten in ihrer mehr und mehr um sich greifenden Glaubensarmuth schon früher gelangt waren. Da hier die Poesie zu dem wenigen Dogma, das sich aus der Kirche herübergerettet, kein rechtes Herz mehr hatte, versank und erstickte sie in einer starren Orthodoxie um so rascher, je hartnäckiger letztere sich gegen den „Papismus" zu verschanzen suchte. In entsetzlicher Breite und Monotonie waren Neumeister, Löscher, Marperger, Taddel, Lehmus u. A. unermüdlich thätig, einzelne Glaubenslehren und Sittengesetze in stolpernde Verse zu bringen, unter denen ein Benjamin Schmolke mit seinen „Sonntäglichen Antrittsseufzern auf der Kanzel," mit seinen Cantaten, Arien und Recitationen noch als dichterischer Heros erscheint. (cf. v. Eichendorff, Roman S. 207.) Dieser bornirten Dickköpfigkeit, sagt v. Eichendorff, trat als Extrem der Pietismus entgegen mit seiner Gefühlsüberschwenglichkeit. Dadurch sollte die erstarrte Mumie belebt werden: aber der Versuch mißlang gänzlich. Das Gefühl an sich ist Nichts; Bedeutung und Wundermacht wird ihm erst durch seinen Gegenstand, durch den es angeregt, belebt und erwärmt wird; dieser aber war so zu sagen Nichts mehr. Daher das widerlich Schlaffe und Weichliche in der pietistischen Poesie; das beständige Umschlagen des gesund Kindlichen in das krankhaft Kindische; das gemüthliche Dahinfaseln über das Innerste der göttlichen Wahrheiten bei dem fast wollüstigen Behagen an bloßen Aeußerlichkeiten; anstatt der gottbegeisterten Freudigkeit einer totalen Weltentsagung dieses Mäkeln an der Moral, das den Tanz, den Scherz, das Lachen und Spazierengehen als Sünde denuncirt; diese sich selbst nicht trauende, forcirte Frömmigkeit, die schließlich bei den Herrnhutern in der völlig lügenhaften Spielerei mit dem Heiligsten aufgeht. Ist es nicht fast unglaublich, daß Graf Zinzendorff selbst, der von Gott gewöhnlich als von dem „Papächen und süßen Mamächen" redete, Verse, wie: „Ich liebe mein Papächen — Ich liebe mein Mamächen — Und Bruder Lämmelein; — Ich lieb' die lieben Engel — Ich lieb' den obern Sprengel — Das Kirchlein und mein Herzelein" — als Poesie und Andacht ausgeben durfte! So bettelhaft genügsam war die Poesie durch ihren Abfall von der Vergangenheit geworden (cf. v. Eichendorff l. c S. 207—208, und Lindemann, Literaturgeschichte zu den oben genannten Namen). Dahin war es nun bei den Katholiken auch vielfach gekommen durch den Bruch mit der reichen Vergangenheit; durch den Schiffbruch im Glauben und das Streben nach einer Allerweltsreligion, durch welche man Allen gerecht werden wollte und allgemeine Toleranz geübt werden sollte: Verwässerung, Entnervung des markigen, kräftigen Kirchenliedes; Auflösung in Gefühl und flaches Moralisiren.

Das Gesagte dürfte für unsern Kalender genügen, um den Geist, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiete des kath. Kirchenliedes in Deutschland weithin zur Herrschaft gekommen war und dem gegenüber vereinzelte bessere Erscheinungen wie Oasen in der Wüste sich ausnehmen, zu zeichnen. Der Wechsel des Jahrhunderts brachte in diese Misère keinen Wechsel, sondern das kath. Kirchenlied wandelte auf den Wegen, die es gegen Ende des 18. Jahrhunderts eingeschlagen hatte, noch längere Zeit fort; wir finden weltliche Musik; allgemein religiöse Gedichte (aber keine ächten kath. Kirchenlieder) vorherrschend, wenn auch hie und da Klänge aus früheren besseren Zeiten sich vernehmen lassen.

Im Anfang unseres Jahrhunderts lag ja Deutschland darnieder. Die traurigen Wirkungen der französischen Revolution, die Auflösung des Reiches, die Napoleonische Gewaltherrschaft, die stets sich folgenden Kriege hielten Alles zurück in einem Zustande der Lähmung und Erstarrung. Der Reichsdeputationshauptschluß (1803) begründet einen großartigen Raubakt an der kathol. Kirche Deutschlands. Sie, die bestdotirte Kirche der Welt erscheint der Politik als ein passendes Objekt, um die in Folge der revolutionären Wirren zu Schaden gekommenen Reichsfürsten zu entschädigen und sie wird zur Armuth verurtheilt, während die meistens protestantischen Reichsfürsten ein förmliches Privilegium zur Plünderung der kath. Kirche erhielten, was auch redlich ausgenutzt worden ist. (cf. Hergenröther, Kirchengeschichte II. Band, S. 828—29.) In Folge dessen liegt das kirchliche Leben entsetzlich darnieder: damit aber auch die Pflege der Kunst, auch der Kirchenmusik. Der glückliche Ausgang der Freiheitskriege, welche religiöse und politische Begeisterung im Volke geweckt hatten, ließ langsam Besseres hoffen. Nach langwierigen Unterhandlungen, von den Regierungen wahrlich selten in wohlwollender Weise geführt, während Rom's Geduld und Entgegenkommen dabei so zu sagen sich erschöpfte; (cf. Brück, die oberrheinische Kirchenprovinz &c.) kam es in den einzelnen Ländern wieder zur Ordnung und Regelung des kirchlichen Lebens. Unter großen Schwierigkeiten, die oft nicht genug gewürdigt werden und mancherlei Wirren, — wir brauchen nur die Namen Wessenberg, Hermes, Clemens August zu nennen — erstarkte langsam das kirchliche Leben und kam in der Kirche auch wieder die Kunst zur Geltung und Pflege. Aber wie tief war unter den Künsten die Musik gesunken! Bollens entwirft uns l. c. S. 105 von der Sachlage ein Bild in folgenden Worten: „Die Ueberschwemmung Deutsch-

lands mit französischen Emigranten, besonders den zahlreichen Geistlichen, verweichlichte und verweltlichte den deutschen Kirchengesang noch mehr; er sank jetzt, zumal nach Aufhebung der Klöster, auf die tiefste Stufe herab. Will man sich hievon überzeugen, so sehe man nur die alten Münster'schen, Paderborn'schen, Bayer'schen u. a. Choralbücher an: da findet man unter der Menge von Trillern, Vor- und Doppelschlägen und allen anderen Verzierungsmittelchen die Melodie kaum heraus. Alle diese Modernisirungsversuche sah das Volk meistens mit mißtrauischen Augen an und trat ihnen endlich mit Gewalt entgegen. Vielfach verweigerte das Volk auf das hartnäckigste die Annahme der neuen Gesangbücher mit ihren neuen „anziehenden und annehmenden" Melodien und verharrte fest bei seinen altgewohnten deutschen Liedern. Was that die Geistlichkeit? In unerhörter Blindheit rief sie die weltliche Macht zu Hülfe, um jene dem Volk mit Gewalt aufzudrängen. Welche Scandale dies an vielen Orten verursacht hat, ist bekannt."

Die Vorgänge im Erzstift Mainz sind im C.-K. 1881 ausführlicher dargelegt.

Langsam wurde es besser. Die Bischöfe wandten auch diesem Zweige ihres Hirtenamtes: der Kirchenmusik, ihre Aufmerksamkeit wieder zu und so wurden nach und nach in den verschiedenen Diöcesen die ältern Gesangbücher verbessert, neue geschaffen, welche durchweg eine etwas andere Physiognomie tragen. Daneben sind viele andere Ausgaben von deutschen, kathol. Gesangbüchern zu verzeichnen: ein deutlicher Beweis, welch reges Interesse man dem deutschen Kirchengesange wieder zuwandte. Kehrein gibt aus unserm Jahrhundert (von 1800) nicht weniger als 147 Editionen an, unter denen neben andern das Gesangbuch von Herold mit 424 Liedern lange eines großen Rufes sich erfreute. (4. Aufl. 1818.) Ebenso fand das „Kathol. Gebet- und Gesangbuch insbesondere zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste von Lütkenhaus (mit Orgelbegleitung von Rören) im Münsterlande und den angrenzenden Gebieten große Verbreitung. Von Diöcesan-Gesangbüchern notiren wir: für Constanz (1846 in 22 Aufl.), für Köln (v. C. J. B. Bierbaum 1832), für die Diöcesen Würtemberg's 1834; speziell für Rottenburg von Domkapitular v. Ströbele (1842, 1865), für Limburg 1838; neu umgearbeitet in den siebenziger Jahren; für die Erzdiöcese Freiburg 1839, (1852, 1857, 1863: 10 Aufl.), für Mainz 1841, 1865; für Speier 1843, für Münster 1843, (1866 in neuer Ausgabe eingeführt durch Bischof Johann Georg Müller); für Trier 1843 (neues Gesangbuch 1847, wovon neueste Ausgabe besorgt von Hermesdorff 1872); für Leitmeritz 1843, für Cöln Gesangbuch von Pfarrer Stein (nicht eigentlich Diöcesangesangbuch) 1855 und darnach in vielen Auflagen verbreitet; für Augsburg 1859; für St. Gallen 1863; für das Apost. Vikariat Luxemburg 1868.

Hervorzuheben ist noch das überaus werthvolle Cantate von H. Bone (6 Aufl. 1872.) Indem wir auf das im Cäc.-Kal. vom Jahre 1880 im Aufsatze über den kirchl. Volksgesang S. 36 Gesagte verweisen, führen wir hier noch das Urtheil des sel. Cardinals Joh. v. Geissel und des verstorbenen Bischofs Joh. Georg Müller von Münster über dieses Buch an. Ersterer sagt: „Mit lebhafter Theilnahme habe ich die in dieser zweiten Ausgabe neu hinzugekommenen Gedichte und Gebete als eine für den praktischen Gebrauch des Buches recht willkommene Erweiterung desselben betrachtet und ihnen deßhalb, sowie ihres poetischen Werthes wegen, meinen vollen Beifall gezollt. Sobald es die Verhältnisse gestatten, für ein Diöcesan-Gesangbuch Anordnungen zu treffen, werde ich nicht verfehlen, das Cantate an erster Stelle einer desfallsigen Prüfung zu übergeben. . . . Der Bischof von Münster schreibt: „Schon beim ersten Erscheinen dieses Ihres Werkes habe ich dasselbe freudig begrüßt und mich sehr gefreut über den bedeutenden Fortschritt, der damit in einer höchst wichtigen, seit dem vorigen Jahrhundert aber leider jämmerlich darniederliegenden Sache zum Bessern gethan war. Was seitdem in der kathol. Gesangbuch-Literatur hin und wieder Erfreuliches geschehen, hat man gutentheils Ihrem trefflichen Buche mit zu verdanken und ist die in wenigen Jahren nothwendig gewordene neue Auflage ein erfreulicher Beweis, wie auch auf diesem Gebiete ein tieferer, ernsterer Sinn mehr und mehr Geltung gewinnt."

Dann erwähnen wir schließlich, aber vor Allem sie hervorhebend, die Cäcilia von P. Mohr, ein Buch, welches im raschen Siegeslaufe sich das singende kathol. Deutschland erobern zu wollen scheint, da es bereits in wenigen Jahren in 12 Auflagen erschienen ist; welches seine Erfolge der trefflichen Anlage des ganzen Buches wegen durchaus verdient; zugleich aber auch Zeugniß ablegt von dem gewaltigen Umschwung, der im kathol. Deutschland in Bezug auf den deutschen Kirchengesang im letzten Dezennium sich vollzogen hat.*) Auf Weiteres einzugehen, dürfte hier zu weit

---

* Der Vollständigkeit wegen seien hier angeführt:

a) „Ave Maria" (Regensb. Pustet; VIII. u. 688 S. in 12°. (1,20 M.); eine Ausgabe von Mohr's Cäcilia, welche den in der Diözese Würzburg geltenden Gewohnheiten Rechnung trägt; (mit Orgelbuch.) Sehr empfohlen von Dr. Witt: Flieg. Blätter 1881. Nr. 7 S. 78, 79.

b) Gesang- und Gebetbuch für d. Erzb. Köln (geb. 1,30 M.) Liedertheil: leider ohne Noten, ohne Ziffern; dazu extra: Melodienheft (geb. 1,20 M.) und Orgelbegleitung v. H. Könen (jetzt complet) ungebunden 6 M. Köln, C. Bachem 1880.



Got, offenbart den Engeln, daß der ewige Sohn Gottes, das Wort, Fleisch werden und sich tief erniedrigen werde. Bei dieser Gelegenheit ereignete sich (nach der Meinung vieler Theologen) die Auflehnung der bösen Engel; ihr Fall bestand in der Weigerung, einen dem menschlichen Elend unterworfenen Gott als solchen anzuerkennen. Das Bild ist von Wohlgemuth gezeichnet und befindet sich in dem kostbaren Druckwerk „Schatzbehälter", Nürnberg 1491.

Wie viele geniale Tonkünstler konnten und können sich nicht für liturgische Kirchenmusik (Komposition und Direction) begeistern und in die kirchl. Gesetze fügen, weil sie durch dieselben sich in ihrer „künstlerischen Individualität" beschränkt finden!

führen: wir constatiren, daß an guten trefflichen Gesangbüchern durchaus kein Mangel mehr ist und von Verlegenheit, wonach man greifen soll, kaum noch die Rede sein kann, höchstens gegenüber der Fülle des Guten, was geboten wird.

Woher aber dieser Umschwung? Verdanken wir ihn nicht ganz wesentlich dem allgemeinen deutschen Cäcilien-Verein? Wie durch ihn der altehrwürdige Choral die sorgsamste Pflege findet; der mehrstimmige Gesang von alten und neuen Meistern, vom Einfachsten an bis zu den herrlichsten Gebilden der Polyphonie gepflegt wird, so hat in seinem Programm das deutsche Kirchenlied seine Stelle. Wenn auch im Einzelnen hier noch viel, viel zu thun bleibt; wenn auch in manchen Gemeinden, selbst in Städten wie Cöln, Aachen u. a. in Bezug auf den Volksgesang nicht Alles ist, wie es sein sollte (cf. Köln. Volkszeitung 1880, Nr. 118, 3. Bl. Kirchenmusik. Briefe II.), so ist doch nicht zu läugnen, daß seit dem Bestehen des Cäcilien-Vereins, auf seine Anregung und durch seine Bemühungen auch auf dem Gebiete des deutschen Volksgesanges Vieles geschehen ist.

Diese kurze Darlegung des geschichtlichen Entwicklungsganges unseres deutschen kathol. Kirchenliedes hat uns so viel gezeigt, daß dasselbe jedenfalls ein ureigenes Gewächs im Garten unserer heil. Kirche ist und nicht ein aus fremdem (protestantischem) Boden zu uns herübergepflanztes. Im Schooße der hl. Kirche unseres Vaterlandes entstanden, hat es mit der Entwicklung unserer Sprache herrlicher und reicher sich gestaltet. Es hat wie alles Menschliche seine Geschichte, das Lied: es nimmt Theil an den Schicksalen des Volkes, dem es angehört; es theilt die Perioden des Glanzes und der Blüte, wie des Niederganges. Möge die glückliche Entwicklung, welche das deutsche Kirchenlied in der jüngsten Zeit genommen hat durch den Cäcilien-Verein, der die langjährigen Fesseln mancherlei Vorurtheile sprengte und der richtigen Auffassung Bahn bereitete, anhalten und weiterschreiten und wie diese glückliche Entwicklung uns ein Zeichen des im katholischen Volke pulsirenden regen Lebens, der in ihm sich regenden Kraft und Gesundheit ist, so möge sie uns auch ein glückliches Vorzeichen sein für die stets weiterschreitende Erstarkung der Kirche selbst in unserem Vaterlande.

Das gebe Gott und die hl. Cäcilia!

Heinr. Wilh. Schonnefeld,
Caplan zu Würselen bei Aachen.

Über die alten Kirchen-Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts
und ihre Wiedereinführung beim katholischen Gottesdienste.

Unter der obigen Ueberschrift hat Herr Moritz Brosig im vergangenen Jahre ein Schriftchen erscheinen lassen, welches nicht etwa wegen seines bedeutungsvollen Inhaltes, wohl aber deßhalb im Cäcilien-Kalender besprochen zu werden verdient, weil daraus ersichtlich ist, mit welcher Befangenheit und Oberflächlichkeit die alten Meister vielfach angesehen und beurtheilt werden.

Das Schriftchen schließt mit dem guten Rathe an die Leser, „nicht eher in Bezug auf die Wiedereinführung der alten Musik in größerem Umfange Stellung zu nehmen, als bis man sie recht häufig gehört, oder sich recht eingehend mit ihr beschäftigt hat.“ Ich vermuthe, daß der Verfasser selbst diesen Rath nicht genügend befolgt habe. Gar Manches, was das Schriftchen enthält, wäre sonst wohl nicht ausgesprochen worden.

Ueber das eigentliche Wesen, die Bedeutung, den Zweck der Kirchenmusik, über ihre nothwendigen Eigenschaften u. dgl. enthält das Schriftchen nichts, als die beiläufige Bemerkung: der Zweck der Kirchenmusik sei, in Allen die Stimmung der Andacht zu erwecken, — und doch ist, wie Jedermann einsieht, die Erörterung der bezeichneten Fragen unerläßlich, wenn es sich darum handelt, die Werke der alten Meister als Kirchenmusik zu beurtheilen.

Ebenso berührt Br. den Greg. Choral auch nicht mit Einem Wort. Es ist, als ob dieser für ihn nicht existirte. Die ganze Bedeutung der alten Tonwerke kann aber nur erfaßt werden, wenn man ihr Verhältniß zum Greg. Chorale näher betrachtet. Wer aber diesen Gesang, der allein die offizielle Kirchenmusik bildet, der darum für die Prüfung

jeglicher Musik auf ihren kirchlichen Charakter von höchster Bedeutung ist, ignorirt, der hat offenbar gar kein Recht, in Sachen katholischer Kirchenmusik mitzureden.

Die Aufgabe, welche sich Br. in seinem Schriftchen hinsichtlich der alten Musik gestellt, näher zu präcisiren, ist nicht ganz leicht. Er redet „von dem großen inneren Werth der alten Kompositionen," von der „vielen Kompositionen innewohnenden, von wahrhaft religiösem Geiste getragenen tiefen Empfindung," sagt auch, es wäre „eine Thorheit, leugnen zu wollen, daß es unter diesen alten Kompositionen Werke von unvergleichlicher Schönheit gibt," er will nicht „als Gegner, sondern nur als ein nicht blind und für Alles uneingeschränkt eingenommener Anhänger der alten Kompositionen" betrachtet werden.[1]) Was will nun Br. nach all dem eigentlich? Er meint, eine allgemeinere Verbreitung könne die alte Musik nicht finden, und die Wiederbelebung der alten Tonwerke werde die gewünschte Reform der Kirchenmusik nicht bewirken.

Nun will aber Niemand, auch der Cäc.-Verein nicht (cf. seine Statuten) die Palestrina-Musik zur allgemeinen Kirchenmusik machen. Der Greg. Choral soll vielmehr zur allgemeinen Kirchenmusik werden. In ihm besitzen wir, was die Kirchen mit beschränkten und die mit großen Mitteln brauchen; in ihm ist herrliches Material geboten für jeglichen Chor, der zu singen versteht, ganz besonders auch für einen schönen Knabengesang, der für die kirchliche Musik von so hoher Bedeutung ist. Daneben soll allerdings dem Wunsche der Kirche gemäß auch der mehrstimmige Gesang gepflegt werden. Wenn man nun hiefür da, wo die hinreichenden Kräfte vorhanden sind, zu den Werken der alten Meister greift, so ist das bis jetzt das Beste, was man thun kann, indem eben jene Werke hinsichtlich ihres kirchlichen Charakters alle später entstandene Kirchenmusik weit überragen. Daß man in diesem Falle bei dem Dirigenten die Fähigkeit voraussetzen muß, Gutes von minder Gutem, Passendes von minder Passendem zu unterscheiden und bei den Ausführenden das Geschick, jene Tonwerke zum rechten Vortrag zu bringen, versteht sich ebenso von selbst, wie es sich von selbst versteht, daß derjenige, welcher den Plan eines Architekten ausführen will, dies auch können muß.

Was sodann die Ansicht betrifft, die Wiederbelebung der alten Tonwerke werde die gewünschte Reform der Kirchenmusik nicht bewirken, so erlauben wir uns dem gegenüber die Behauptung aufzustellen, daß, was bis jetzt in Sachen dieser Reform geschehen, dem Studium wie den Aufführungen der alten Meisterwerke großentheils zu danken ist, und daß überhaupt eine solche Reform bei dem Verhältniß, in welchem nun einmal die Palestrina-Musik zu dem offiziellen Kirchengesange, dem Chorale steht, ohne Berücksichtigung derselben geradezu undenkbar ist.

Nach diesen mehr allgemeinen Bemerkungen über Inhalt und Tendenz des fraglichen Büchleins wenden wir uns nun zu den einzelnen Aufstellungen und Behauptungen, welche darin verfochten werden.

Die alten Kompositionen werden zuerst „als etwas für unsere Kirchengemeinden Fremdartiges, Seltsames, zum Theile Unverständliches dargestellt." Gilt das nicht aber auch von Bach und Händel? Und was soll man in dieser Hinsicht von Beethoven und erst von Wagner sagen?

Wäre es aber für die Bildung des Geschmackes, überhaupt für das ganze Musiktreiben unserer Zeit nicht ein wahrer Segen, wenn z. B. die wahrhaft köstlichen Klaviersachen Händels wieder fleißig studirt und gespielt würden?

Das wahre Kunstwerk wird nach vielen Seiten hin der großen Menge stets als etwas Seltsames, Fremdartiges, Unverständliches entgegen treten. Man muß eben das Volk zu einem bessern Verständniß, auf einen höheren Standpunkt empor zu heben suchen, nicht aber auf dessen Standpunkt hinabsteigen. Was bleibt sonst auf musikalischem Gebiete außer der Tanz-Musik und etwa der Musik im Style Rossinis und seiner Nachahmer noch übrig, was dem weitaus größten Theil unserer Zeitgenossen nicht auch seltsam, fremdartig, unverständlich erschiene? Man wende nicht ein, der Besuch der klassischen Oper und der Beifall, dessen sich klassische Concert-Vorträge zu erfreuen haben, spreche dagegen. Es müßte von diesen Opern und Concerten Scenerie, dramatische Darstellung, Toiletten, überhaupt Alles, was die Sinne reizt, hinweggenommen werden, auch müßte man, wie Br. von den Aufführungen alter Kirchenmusik

[1]) Derartige, für Alles und Jedes, was die alten Meister geschaffen, uneingeschränkt eingenommene Anhänger der alten Kompositionen gibt es meines Wissens überhaupt nicht.

sagt, all Jene in Abrechnung bringen, welche bei Aufführung klassischer Musik, z. B. der Symphonien Beethovens, stets ein ganz maßloses Entzücken an den Tag legen, um nicht ihres musikalischen Urtheils wegen in Mißkredit zu kommen, — dann erst wäre zu beurtheilen, inwieferne jene Musik auf die großen Massen einwirkt und ihnen gefällt.

Es ist aber auch gar nicht nothwendig, daß die Musik in der Kirche den Zuhörern nach allen Seiten hin verständlich sei. Wenn Erhabenheit und Würde, Andacht und Frömmigkeit, religiöse Freude oder Trauer sich in ihr ausspricht, dann genügt das vollkommen. Was das Fremdartige speziell betrifft, so soll ja Alles an und in dem Gotteshause vom Gewöhnlichen, Profanen, Alltäglichen weit entfernt sein, soll Alles die Welt und ihre Anschauungen verleugnen und den Stempel des Erhabenen, des Ueberirdischen an sich tragen. Wenn nun unsere Gotteshäuser längst außer Uebung gekommenen Baustylen angehören dürfen, ja wenn gerade die in älteren Stylgattungen aufgeführten Kirchen den würdigsten Eindruck machen, und wenn das Fremdartige an ihrer Bauart nicht verletzt, vielmehr erhebt und mit Ehrfurcht erfüllt, warum sollte das bei der Musik nicht auch der Fall sein dürfen? Und, fügen wir hier gleich bei, wenn Niemand etwas dabei zu erinnern findet, daß in unserer Zeit kirchliche Neubauten in den alten Stylarten aufgeführt werden, indem die Ueberzeugung allgemein ist, daß jene Stylgattungen der Idee eines kirchlichen Gebäudes besser entsprechen, als alle späteren Baustyle insgesammt, warum sollte es verkehrt sein, auch in unserer Zeit im Palestrinastyl Neues schaffen zu wollen, der, wie ja auch die Gegner zugeben, einen so eminent kirchlichen Charakter an sich trägt, der, ähnlich dem Greg. Chorale, in keiner Weise an die profane Musik und ihre Formen erinnert, dessen Melodien und Harmonien oftmals geradezu wie Klänge aus einer andern Welt erscheinen? Der Eindruck, den darum gut vorgeführte alte Tonwerke hervorbringen, ist in der Regel ein höchst günstiger, fromm und religiös stimmender. Ich habe wiederholt Gelegenheit gehabt, selbst bei Concerten vor einem sehr gemischten Publikum in Wiesbaden, in Frankfurt, in Darmstadt, hier in Mainz dies zu beobachten. Von Leipzig aber schreibt mir ein Schüler des dortigen Conservatoriums: „Man kann häufig die Erfahrung machen, wie bei den Aufführungen des Thomas-Chores eine Komposition eines alten Meisters mit ihren klaren, einfachen und durchsichtigen Harmoniefolgen, mit ihrer ruhigen, schönen Polyphonie alle neueren Meister und selbst Bach aus dem Felde schlägt. In einem Concert des Riedel'schen Vereins trug Josquin's Stabat mater über alles Uebrige den Sieg davon. Im Allgemeinen gilt Bach als viel schwerer verständlich, denn Palestrina. Soll man deßhalb etwa Bach nicht mehr aufführen?"

Zur Erhärtung seiner im Bisherigen beleuchteten Anschauung sowie für Späteres beruft sich Br. auf einzelne Aussprüche des, wie er sagt, „berühmten Kunstästhetikers" A. B. Marx und „des Kunstkritikers" G. W. Fink. Daß diese Namen für Beurtheilung katholischer Kirchenmusik besonders guten Klang hätten, das zu beweisen, dürfte Herrn Br. schwer gelingen. Daß dagegen A. B. Marx in den citirten Aussprüchen sich selbst ein bedauernswerthes Zeugniß von Befangenheit und Unwissenheit ausstellt, ist leicht zu beweisen. „Daß unsere Musik eine wesentlich andere, unsere Harmonie eine ganz andere, daß bei uns die auf stetiger Harmonie beruhende Melodie ausgebildet und Hauptsache geworden, daß unser Rhythmus für sein reichliches und bewegliches Spiel [1]) einer fließenden, fein ausgebildeten Harmonie bedarf," wissen andere Leute so gut, wie A. B. Marx. Daß aber „das Anschließen an eine längst vergangene Zeit nur Verwirrung und bedauerlichste Unzulänglichkeit für die Gegenwart zur Folge haben kann", ist eine ganz neue Entdeckung des genannten „Kunstästhetikers." In der katholischen Kirche denkt man in Bezug auf Kunst und Wissenschaft anders. Wenn es aber mit dieser Entdeckung seine Richtigkeit hätte, was für ein Licht würde das auf die viel gepriesene Renaissance werfen und was müßte man dann zu der ganzen sog. klassischen Bildung sagen?

Ein ganzes Uebermaß von Ignoranz und Arroganz spricht aber aus einer später citirten Aeußerung von Marx. Dort redet der berühmte Mann davon, daß „in der ganzen mittelalterlichen Kirchenmusik bis Palestrina und über diesen hinaus nichts Tieferes waltete als das Bedürfniß eines Tonspiels, des Wechsels, um nicht allzufrüh zu ermüden, und

[1]) Gerade wegen dieses Charakters dürfen wir für die Kirche von dem modernen Rhythmus fast keinen Gebrauch machen.

des Festhaltens, um nicht in Wirrniß und Zerstreuung zu gerathen;" daß „dieselben Formen und Formeln zu den entgegengesetztesten Stimmungen und Worten verwendet werden, und sinnvolle Betonung des Wortes, bedeutsames Anklingen der Stimmung nur in Ausnahmen und zufällig — nämlich unmotivirt — hervortritt." Der Unsinn, den der berühmte Theoretiker hier geschrieben, scheint ihm selbst wie auch Br. entgangen zu sein. Wie nämlich eine sinnvolle Betonung des Wortes, ein bedeutsames Anklingen der Stimmung zufällig, d. h. nach der Erklärung des Herrn Marx unmotivirt hervortreten soll, ist für einen logisch denkenden Menschen ein Räthsel, für einen berühmten deutschen Kunstästhetiker dagegen nicht. Und ob der berühmte Mann wohl je etwas zu Gesicht bekommen von den Bußpsalmen Orlando's oder Gabrieli's, von den Motetten Palestrina's, von einem Stabat mater Josquin's und geradezu von Hunderten und Hunderten von Werken der alten Meister, worin eine Tiefe der Empfindung, eine Wahrheit des Ausdrucks sich ausspricht, wie es bezeichnender gar nicht geschehen kann.

Der Verfasser unsers Büchleins redet dann ferner von „der auf einer gewissen Familienähnlichkeit beruhenden Einförmigkeit der Motive und Melodien in den alten Kirchenkompositionen." Trotz der Verschiedenheit dieser Motive und Melodien sei doch eine auffallende Aehnlichkeit in der Wesenheit derselben nicht zu verkennen.

Daß die Werke eines und desselben Meisters stets den Stempel des Genius an sich tragen, aus dem sie hervorgegangen, ist eine bekannte Sache. Das gilt von Mozart wie von Palestrina, von Bach wie von Beethoven. Daß auch die Meister, welche derselben Kunstepoche angehören, eine gewisse Aehnlichkeit mit einander haben, ist nicht minder klar, da sie ja in den nämlichen Kunstformen geschaffen, sich des nämlichen Styles zur Darstellung ihrer Ideen bedient haben. Dabei herrscht aber, wo ein wahrer Künstler von Gottes Gnaden sich findet, bei aller Einheit der Form die staunenswertheste Mannigfaltigkeit, ein unerschöpflicher Reichthum an Ideen. So auch bei den alten kirchlichen Meistern.

Die Beispiele nun, welche Br. beibringt, sind recht unglücklich gewählt. Es bestehen zwischen diesen Motiven und Melodien hinreichend melodische und rhythmische Verschiedenheiten, um einen durchaus verschiedenen Ausdruck zu erzielen. Wie man aber zwischen den Motiven und Melodien der missa „quarti toni" von Vittoria und denen der „missa brevis" oder „iste confessor" von Palestrina oder der missa „dixit Maria" von Haßler eine auffallende Aehnlichkeit in der Wesenheit finden mag, erscheint vollständig unbegreiflich: ein feines musikalisches Gefühl verräth sich in einem solchen Umstande jedenfalls nicht. Einem ungebildeten Manne, der behauptete, die Dome zu Worms und Speier und die Kirche zu Maria-Laach, weil derselben Bauart angehörend, unterschieden sich nicht wesentlich von einander, und wer eines dieser Bauwerke gesehen und studirt, könne mit Interesse die beiden andern nicht mehr sehen und studiren, könnte man dies allenfalls verzeihen. Wie aber, wenn ein Aesthetiker von Fach sich zu solchen Behauptungen verstiege?

Was ein Meister, wie Palestrina, aus einigen wenigen Motiven zu entwickeln versteht, das möge Br. an der Hand der Haller'schen Analyse an der so einheitlichen und doch harmonisch wie melodisch so reichen Messe „iste confessor" ersehen.

Zur Bekräftigung seiner Anschauung über die vermeintliche Einförmigkeit der Motive und Melodien bei den alten Meistern macht Br. noch die Bemerkung, „namentlich wird man auch tonleiterartige Gänge in Viertelnoten auf- und abwärts, in größerem wie in geringerem Umfange, fast auf jeder Seite finden."

Aber in welchen Instrumental wie Vokal-Werken, welche auf kunstgerechte, melodiöse Stimmführung Anspruch machen können, finden sich denn derartige „tonleiterartige Gänge" (und zwar in gleichen Notengattungen) nicht? Möge sich doch Br. einmal die Fugen Bachs oder die Chöre und Arien Händel'scher Oratorien näher ansehen. Dort werden ihm dieselben unzähligemal begegnen. Es ist mir aber noch nie bekannt geworden, daß Jemand darin etwas Tadelnswerthes gefunden habe.

Wie aber Palestrina an Charakteristik, stimmungsvollem Ausdruck, tiefster Empfindung das Höchste erreichen, ja wie er „in den reinsten Höhen der Verklärung und des Idealen," sich bewegen konnte trotz dieser „tonleiterartigen Gänge" und vermittelst derselben, das möge sich, um Ein Beispiel von Hunderten namhaft zu machen, Herr Br. an den beiden der gleichen Tonart angehörenden Mo-

tetten: „diffusa est gratia in labiis tuis“ (9. Band der Gesammtausgabe) und „dum complerentur“ (1. Band) klar zu machen suchen. Vielleicht leistet er in Gedanken dem großen Meister dann Abbitte.

Wir schließen hieran unsere Bemerkungen über den Mangel „an musikalisch-charakteristischer Interpretation, an stimmungsvoller Behandlung des Textes“, welchen der Verfasser in den alten Kirchenkompositionen vielfach vorzufinden behauptet. „Eine Charakteristik, schreibt er, wie wir sie heut zu Tage verlangen, war mit den damaligen Kunstmitteln nicht zu ermöglichen.“ Wer sind diese wir, und was ist das für eine Charakteristik? Eine Charakteristik, wie sie der kirchliche Text verlangt, findet sich in unzähligen Motetten der alten Meister in unübertrefflicher Weise. Wer das leugnet, kennt einfach diese Motetten nicht. In ihren Messen dagegen liegt die Sache anders. Der Greg. Choral, welcher die inhaltreichen Texte des Gloria und Credo nur in ganz allgemein gültiger Form behandelt und sich z. B. damit begnügt, dem Gloria de beata mehr den Ausdruck des Erhabenen, dem Gloria in duplicibus mehr den Ausdruck demüthiger Anbetung zu geben, während er das Credo in gläubig froher Zuversicht ganz einfach absingen läßt, ohne durch seine Melodien zu einem Meditiren der einzelnen Textesworte Anlaß zu bieten, war hier den alten Meistern Vorbild. Er zeigte ihnen, daß hier eine in's Einzelne gehende Charakteristik nicht am Platze sei, wie sich dies auch schon aus der Natur der Sache ergibt.

Texte von so reichem, mannigfaltigem Inhalte in dem Sinne stimmungsvoll componiren, daß der musikalische Ausdruck dem jedesmaligen Wortausdruck vollkommen angepaßt sei, ist nur möglich, wenn diese Texte in so viele einzelne Theile zerlegt werden, als der Textinhalt ein verschiedener ist, — heißt also ein Oratorium daraus machen. Ueber diesen Gegenstand schrieb ich seiner Zeit in dem Greg. Blatte: Eine in's Einzelne charakterisirende musikalische Behandlung des Credo ist darum unstatthaft, weil das Beten und Singen des Credo bei der Feier der hl. Messe eben nur (ursprünglich zunächst den verschiedenen Häresien gegenüber) das öffentliche Ablegen des Glaubensbekenntnisses sein soll, freilich nicht ein gedanken- und empfindungsloses Hersagen der Glaubenswahrheiten, vielmehr ein wahres, aus innigster Ueberzeugung hervorgehendes, freudiges, dankbares Bekenntniß des Glaubens, — nicht aber etwa ein Meditiren, ein aufmerksames Erwägen der einzelnen Glaubenssätze, wobei die Seele eine dem jedesmaligen Wortinhalte entsprechende Anmuthung oder Entschließung zu erwecken hätte. Es hat darum auch der Gesang beim Credo nicht die Aufgabe, dem Sänger oder Zuhörer die den einzelnen Glaubenswahrheiten entsprechenden Anmuthungen und Entschließungen durch den gewählten musikalischen Ausdruck nahe zu legen. Eine derartige Behandlung widerspricht auch der Natur der Menschenseele, indem ein innerhalb Eines Tonstückes bei jedem Worte oder Satze eintretender Stimmungswechsel die Andacht, das ruhige Verweilen der Seele in der Gegenwart Gottes oder bei einem frommen Gedanken erschwert, und weil es ein Ding der Unmöglichkeit ist, daß die Gefühle und Empfindungen der betenden oder betrachtenden Seele sich so auf einander folgen, wie es jedem einzelnen Worte oder Satze des Credo angemessen und entsprechend wäre. In Wirklichkeit betet auch Niemand das Credo so, und kann es Niemand so beten: vielmehr wird dabei bald Freude, (Ostern, Christi Himmelfahrt), bald Anbetung und Bewunderung (Weihnachten), bald Schmerz und Mitleid (die Leidensfeste), bald ein anderes frommes Gefühl vorherrschen, ähnlich, wie man nach dem Willen der Kirche den Rosenkranz beten muß, um die damit verbundenen Ablässe zu gewinnen. Nur von diesem Gesichtspunkte aus ist auch die kirchliche Psalmodie richtig zu erfassen. Je länger und ausgedehnter, je reicher an Inhalt die zu singenden Texte sind, desto einfacher und allgemein gültiger behandelt sie der Choral, um der betenden Seele Freiheit zu lassen, bald dieser, bald jener Betrachtung und frommen Stimmung sich hinzugeben.

Dieser Auffassungsweise des Chorales entsprechend behandelten die alten Meister die stehenden Meßtexte. So kann es allerdings geschehen, daß, worüber sich Br. so sehr verwundert, kein wesentlicher Unterschied besteht zwischen Sätzen mit ganz verschiedenem Texte.

Außerdem lassen sich die stehenden Meßtexte auch ganz wohl unter allgemeine Kategorien bringen. Die Anbetung herrscht im Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus und Agnus. Kyrie und Agnus enthalten die Bitte um Erbarmen, letzteres mit Bezugnahme auf das Leiden des Herrn. Ganz das Gleiche

spricht sich im zweiten Theile des Gloria aus. Soll nun dieser zweite Theil einen durchaus verschiedenen musikalischen Ausdruck erhalten, als der erste, weil hier Lob, Anbetung und Dank den Inhalt bildet? Und was soll mit den rein dogmatischen Sätzen: Domine Deus, Rex cœlestis, Deus Pater omnipotens, Domine, Fili unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris geschehen? Hinwiederum sind der erste Theil des Gloria, Sanctus und Benedictus inhaltlich sehr verwandt. Warum also aus der gleichartigen Behandlung dieser Texte so gewaltige Vorwürfe gegen die alten Kompositionen erheben? Uebrigens unterscheidet sich, wie Jedermann weiß, der die alten Meister kennt, die Behandlung des Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus, die mehr einheitlichen Inhalt haben, von der des Gloria und Credo ganz wesentlich, wenn auch die gleichen Motive und Melodien dabei zur Verwendung kommen.

Hier kommt aber noch ein sehr bedeutsamer Punkt in Betracht. In den stehenden Meßgesängen waltet nicht das Moment des Belehrenden, Anregenden, Erbauenden, spricht sich nicht die der jeweiligen Festzeit angemessene Stimmung aus; hier ist es nur Lob, Anbetung, Dank und Bitte, also Gebet, um das es sich handelt. Darum braucht die Musik hier auch nicht stimmungsvoll zu charakterisiren, sie hat nur einen im Allgemeinen dem Gebetscharakter entsprechenden Ausdruck zu suchen. Was sollte daraus werden, wenn beim gemeinsamen Abbeten des Vater unser oder des Rosenkranzes in einer gottesdienstlichen Versammlung Jedermann seinen Gefühlen und Empfindungen freien Lauf lassen wollte? Soll aber deßhalb das Vater unser, der Rosenkranz gefühl- und stimmungslos gebetet werden? Gewiß nicht; es sollen die Gläubigen ihre Bitten in demüthig bescheidener, in andächtiger Weise dem Herrn vortragen, was aber dabei Herz und Gemüth eines jeden Einzelnen besonders bewegt, muß im Innern zurückbehalten werden.

Zur näheren Erläuterung des Gesagten wollen wir Br. noch die Frage vorlegen, ob er schon einmal den Gesang der Präfation und des Pater noster zum Gegenstand seiner Betrachtung und seines Studiums gemacht hat?

Wer hat je den hohen und höchsten Werth dieses Gesanges angezweifelt? Und doch werden hier die verschiedenartigsten Bitten in gleicher Melodie vorgetragen, und wird z. B. der Tod des Herrn am Kreuze in denselben Tönen besungen, wie der Jubel des ganzen Erdkreises über die gnadenvolle Herabkunft des hl. Geistes. Es ist Ein Ausdruck, der in dem Ganzen herrscht: im Pater noster der Ausdruck demüthigen Bittens, in der Präfation der Ausdruck erhabenen Lobes. Was aber den Vortrag dieses Gesanges betrifft, so wird Jedermann die Richtigkeit dessen zugeben, was Ambros (Gesch. d. M. III. pag. 30) darüber schreibt: „Ein Priester, der am Altare das Pater noster, Bitte für Bitte in ausdrucksvollem Wechsel betonen wollte, würde lächerlich, ja sein Beginnen wie comödiantenhafte Profanation erscheinen." Mit welchen Mitteln wird aber die herrliche Wirkung erzielt, welche Präfation und Pater noster stets hervorbringen? Mit einigen Sekunden- und Terzenschritten. Und wird man diesen erhabenen Gesang jemals müde? Das Gesagte gilt fast in gleicher Weise auch von den Psalmentönen, dem Te Deum etc.

Ich dächte, daraus könnte Herr Br. ersehen, daß es der so gerühmten Fortschritte der neuern Musik durchaus nicht bedarf, um auch auf die Menschen des 19. Jahrhunderts einzuwirken. Auch das könnte er daraus erkennen, daß es mit der „objektiven Auffassung des Textes" doch etwas Anderes auf sich haben müsse, als „ein durch die beschränkten Kunstmittel veranlaßtes Zurücktreten und Verschwimmen der Subjektivität in einem gemeinsamen Typus musikalischer Gestaltung." Dieser gemeinsame Typus musikalischer Gestaltung ist übrigens nach dem Gesagten nicht einmal etwas so Schlimmes, wie denn überhaupt in der kirchlichen Kunst das Typische seine große Bedeutung hat.

Wir schließen diesen Punkt mit demselben Gedanken, mit welchem wir ihn begonnen haben. Die Kirche hat in ihrem offiziellen Gesange Anweisung gegeben, wie sie die in der Liturgie verwendeten Texte aufgefaßt und musikalisch behandelt wissen will. Wenn die alten Meister dieser Anweisung gefolgt sind, so verdienen sie darum offenbar keinen Tadel, sondern unsere volle Anerkennung. Das gilt nun freilich für Herrn Br. nicht. Er ignorirt die Kirche und ihre offizielle Gesangsweise vollständig, um sich nach seinem Ermessen und seiner Liebhaberei eine Kirchenmusik zurecht zu machen. Einmal redet er zwar von kirchlichen Verordnungen, fügt aber bei, daß dieselben bisweilen recht nebensächlich und un-

erheblich seien und erlaubt sich die im Munde eines Vorkämpfers für die wahre Kirchenmusik höchst sonderbar sich ausnehmende Bemerkung, daß „man von klerikaler Seite wohl länger als ein Jahrhundert gegen die Nichtbefolgung solcher Verordnungen keinen Einspruch erhoben habe.“ Wer aber Kirchenmusik beurtheilen, componiren und aufführen will ohne Rücksicht auf die Kirche, der wird ebenso auf falsche Wege gerathen, wie so manche Theologen unsers Jahrhunderts, die ein theologisches System aufzustellen versuchten ohne Rücksicht auf die Dogmen und Lehren der Kirche.

Br. bringt dann weiter, um die alten Meister zu kennzeichnen, eine Reihe von Stellen, die „auch den leidenschaftlichsten Verehrer der alten Musik kaum zu erwärmen im Stande sein dürften.“

Hierauf haben wir zu erwidern, daß jede, auch die glänzendste Epoche in der Kunstentwickelung neben dem Großen, Herrlichen und für alle Zeiten Gültigen, das sie geschaffen, auch minder Gutes aufzuweisen hat, daß jede Stylart einzelne Formen und Eigenthümlichkeiten besitzt, mit welchen spätere Zeiten sich nicht zu befreunden vermögen, welche sie als unschön und mißlungen verwerfen. Sodann aber ist es um das, was Herr Br. verzeichnet, gar nicht so schlimm bestellt. Darunter befindet sich z. B. das dreistimmige Benedictus aus der missa brevis von „Palestrina, welches Proske „himmlisch-schön“ nennt und wovon Ambros (III. B. pag. 580) bemerkt, Proske habe dasselbe mit Recht gepriesen. Die Autorität dieser beiden Männer in Bezug auf ästhetisches Urtheil wiegt die Autorität Brosig's doch wohl auf. Die von Gabrieli mitgetheilten Sätzeklingen, in freiem Rhythmus vorgetragen, ganz schön und andächtig, ꝛc. Indeß wir gestehen gerne, daß auch die alten kirchlichen Meister die Spuren des Endlichen, des Beschränkten, also des Unvollkommenen an sich tragen.

Was Br. über „Steifheit und Härte in den Wendungen und Akkordverbindungen“, über „Mangel an rhythmischer Mannigfaltigkeit“ sagt, bedarf keiner Widerlegung. Nur Eines möge hier hervorgehoben werden. Gerade im Rhythmus zeigt sich der unkirchliche Charakter vieler modernen Kompositionen am meisten. Von dem herrlichen Rhythmus in Palestrina's Werken, in welchen alles Taktmäßige, jeglicher Rhythmus, der in den Gliedern empfunden wird, vollständig verschwindet, welche vermittelst ihrer rhythmischen Beschaffenheit die natürliche, oratorische Deklamation des Textes so vollkommen ermöglichen, in welchen bei aller Einfachheit und Ruhe doch das regste Leben waltet, scheint der Verfasser keine Kenntniß zu haben.

Mit der oft wiederholten, auch von Br. vorgebrachten Phrase von der Aehnlichkeit der Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts mit der weltlichen Musik der damaligen Zeit wollen wir uns etwas eingehender befassen.

Angenommen, aber nicht nach allen Seiten hin zugegeben, die beiden Musikgattungen seien die gleichen gewesen, was soll das beweisen? Wenn die kirchliche Musik des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem Greg. Chorale herausgewachsen, ihr kirchlicher Charakter somit über allen Zweifel erhaben ist, wenn sie wegen ihres Ernstes, ihrer Einfachheit und Würde sich besonders für die Kirche eignet, was ja auch Br. zugesteht, kann es alsdann diesem kirchlichen Charakter Eintrag thun, wenn dieselbe musikalische Ausdrucksweise auch für weltliche Lieder zur Verwendung kam? Ist etwa der gothische Styl darum weniger herrlich und für kirchliche Bauten weniger geeignet, weil man auch Rathhäuser und Privatwohnungen in dieser Stylart seiner Zeit erbaute? Zu verwerfen wäre er dann, wenn sein Wesen der Idee eines kirchlichen Gebäudes wenig angemessen oder widerstreitend wäre. Der von Br. citirte Ausspruch Schafhäutl's: „Von einem starken Contraste zwischen geistlicher und weltlicher Musik konnte natürlich damals keine Rede sein, weil die Kirche die weltliche Musik adoptirt hatte, und die Welt wieder keine andere harmonische Musik hatte, als die Kirche,“ ist gelinde gesagt, ein grober Irrthum. Es gab keine weltliche Musik, welche die Kirche hätte adoptiren können; es kann sich höchstens darum handeln, daß einzelnen kirchlichen Kompositionen weltliche Melodien zu Grunde gelegt wurden. Nun muß man aber wissen, wie beschaffen diese Melodien waren, und wie sie in die kirchlichen Tonwerke, so zu sagen, hinein verwoben wurden, um das ganz und gar Unverfängliche dieses Verfahrens sofort einzusehen. Von Orlandus Lassus, der viele Messen über weltliche Lieder komponirt hat, existirt z. B. eine Messe „Pillons pillons“. Das in den verschiedensten rhythmischen Gestaltungen häufig wiederkehrende, einem weltlichen Liede entnommene Hauptmotiv lautet c, c, d, e, f. Die ebenso einfachen, man möchte fast sagen, unschuldigen Melodien zu

den beiden Liedern: „puisque j'ai perdu“ und „qual donna“ kann jeder aus den in der musica divina und im selectus novus enthaltenen Messen gleichen Namens von demselben Meister leicht herausfinden. Dort möge man auch nachsehen, wie diese Melodien in den beiden Tonwerken zur Verwendung kommen. Vor mir liegen ferner die beiden Messen: „je prens en grez“ und „on me l'a dict“ ebenfalls von Orlando, von deren Motiven und Melodien ganz das Nämliche gilt, wie von den oben genannten. Mit der Adoptirung der weltlichen Musik von Seiten der Kirche hat es darum wenig oder nichts auf sich. Wenn aber Schafhäutl weiter schreibt: „Die große Frömmigkeit der damaligen Zeit leuchtet wenigstens aus dem Umstande, daß geistliche und welltiche Musik einander auf ein Haar ähnlich war, nicht hervor“ und dann ferner bemerkt, „ja es war nach dem Standpunkte der damaligen harmonisch-polyphonen Kunst nicht einmal möglich, weltliche Kompositionen von kirchlichen so charakteristisch zu unterscheiden, als dies in unsern gegenwärtigen Zeiten möglich ist“, so widerlegt er sich ja offenbar selbst. Wenn dieser Unterschied nicht recht möglich war, wie kann man alsdann in dem Fehlen desselben einen Mangel an Frömmigkeit erblicken wollen? Es konnte wirklich bei dem damaligen Stande der Musik, welche nicht, wie die neuere Musik, die Mittel besaß, die leisesten Gemüthsstimmungen, die individuellsten Empfindungen in Tönen ausklingen zu lassen, ein so großer Unterschied zwischen kirchlicher und weltlicher Musik nicht stattfinden. Die Frage ist aber die, ob hiebei erstere oder letztere zu kurz gekommen, ob jener Mangel die kirchliche oder weltliche Musik in ihrem eigenthümlichen Wesen beschränkte und nicht zu der wünschenswerthen Ausgestaltung gelangen ließ. Die ganze Entwickelung aber, welche die weltliche Musik seit dem Beginne des 17. Jahrhunderts genommen, die ganz andern Wege, die sie seitdem gewandelt ist, beweisen doch unwiderleglich, daß sie es war, welche bei den damaligen Kunstmitteln ihren Zwecken nicht gerecht zu werden vermochte.

Br. fährt dann fort: „Für diese Aehnlichkeit spricht noch der Umstand, daß eine Anzahl unserer Choralmelodien auch zu Liedern weltlichen Inhalts gesungen wurden. Als derartige Substituirungen werden bezeichnet: „Nun ruhen alle Wälder“ für: „Inspruck, ich muß dich lassen“, „O Haupt voll Blut und Wunden“ für: „Mein Gemüth ist mir verwirret“, (Liebeslied von Haßler) ꝛc.

Seit wann sind denn, nebenbei bemerkt, diese Melodien Choralmelodien in katholischem Sinne? Die Protestanten nennen allerdings ihre Kirchenlieder Choräle; bei uns Katholiken sind aber Choralmelodien Melodien, welche dem Greg. Chorale angehören.

Zur Sache gilt auch hier das schon früher Bemerkte. Wenn die Melodie zu dem Liede: „O Haupt voll Blut und Wunden“ ursprünglich ein Liebeslied war, so muß man eben staunen, wie edel und herrlich, wie weit von Sinnlichkeit und Frivolität entfernt man damals Melodien zu Liebesliedern zu komponiren verstand. Man kann den schönen, nach einem lateinischen Gedichte des hl. Bernhard bearbeiteten deutschen Text des: „O Haupt voll Blut und Wunden“ wirklich nicht inniger, würdevoller und ergreifender musikalisch interpretiren, als es durch die genannte Melodie, die zudem noch einer Kirchentonart angehört, geschieht. (In dieser Weise könnte man sich sehr wohl gefallen lassen, manche neuere Melodien deutscher Kirchenlieder durch alte profane Melodien ersetzt zu sehen. Der Ernst und die Würde des deutschen Kirchengesanges könnte dabei nur gewinnen.) Das Nämliche gilt auch von der Melodie „Inspruck, ich muß dich lassen,“ welche ebenfalls einer Kirchentonart angehört.

Diese Melodien sind ganz nach den Regeln des Greg. Chorales gebildet, gehören sogar, wie bemerkt, vielfach Kirchentonarten an: es sind Gregorianische Melodien in Liedform gebracht. Darum hatte ihre Uebertragung auf ein religiöses Lied, insofern ihr melodischer Ausdruck ein dem Textinhalte angemessener war, gar nichts Bedenkliches.

Derartige Dinge, die dem großen Publikum nicht hinreichend bekannt sind, in der von Herrn Br. beliebten Weise darstellen und daraus Beweise gegen den kirchlichen Charakter der Palestrina-Musik herleiten wollen, heißt offenbar den Lesern Sand in die Augen streuen.

Man hätte denken sollen, das Fiasko, welches seiner Zeit Döllinger mit den Tausenden erlebt, die gerade so dachten wie er, würde bezüglich solcher Versicherungen etwas mehr Vorsicht nahe gelegt haben. Indeß schreibt auch Herr Br. gegen das Ende seines Büchleins, es „bleibe ihm die Genugthuung, viele Musikverständige auf seiner Seite zu haben, die vielfach nur Anstand nähmen, un-

umwunden ihre Meinung auszusprechen, um nichts von ihrem musikalischen Nimbus und von dem Glauben Anderer an ihre Kennerschaft einzubüßen."

Wir gönnen ihm diesen Trost, können jedoch die Bemerkung nicht unterdrücken, daß nicht jeder Musikverständige an und für sich schon die Befähigung besitze, zu beurtheilen, welches wahre Kirchenmusik sei und welches nicht.

Die „drei Thatsachen", welche der Verfasser zuletzt als Beweise für die Richtigkeit seiner Anschauungen ausspricht, sind theils gar keine Thatsachen, theils beweisen sie für das von ihm Behauptete nichts. „Daß alte Kompositionen nur in „verschwindend wenigen Kirchen Eingang finden, selbst da, wo die Kräfte zu ihrer Aufführung vorhanden sind", ist nicht richtig. Möge Br. nur die Berichte in den verschiedenen katholischen Musikzeitschriften verfolgen, dann wird er sich von dem Gegentheile überzeugen. Die Kräfte dazu sind freilich an vielen Orten nicht vorhanden; wo sie aber auch vorhanden, da findet sich in gar vielen Fällen nicht der Dirigent, der im Stande wäre, alte Kompositionen in der rechten Weise aufzuführen. Chöre jedoch, welche einen solchen Dirigenten besitzen, gewinnen die alten Werke bald lieb und singen sie gerne, weil sie so sangbar, so ganz und gar für die menschliche Stimme berechnet sind, was von der neueren Vokalmusik, die meistens auf instrumentaler Grundlage beruht, nicht immer gesagt werden kann.

Zweitens, schreibt Br., „nehmen die so überaus zahlreich vorhandenen Gesangvereine von diesen Werken verhältnißmäßig wenig Notiz, was bei dem anerkannten hohen Werthe derselben jedenfalls sehr auffällig erscheint."

Wenn der Werth der alten Kompositionen anerkannter Maßen ein hoher ist und die Gesangvereine sie dennoch nicht aufführen, so liegt das Auffällige nicht auf Seiten der Kompositionen, sondern auf Seiten der Gesangvereine.

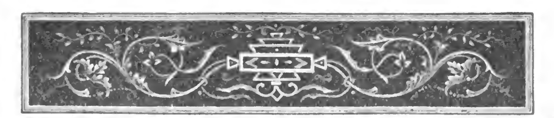
Wer übrigens das deutsche Gesangvereins-Wesen kennt, wird sich darüber nicht besonders wundern. Um die alten Tonwerke aufzuführen, muß man singen können. Das kann aber die überwiegende Mehrzahl der Mitglieder aller deutschen Gesangvereine nicht, trotz aller Concerte und Gesangfeste. Mir ist der Fall bekannt, daß man bei einem großen mittelrheinischen Musikfeste das Wenige, was in Mendelssohn's „Paulus" an Chorsätzen ohne Instrumentalbegleitung vorhanden ist, dennoch begleiten ließ, offenbar aus Besorgniß, es möchte die Reinheit der Intonation oder Anderes zu Schaden kommen. Wie sollen da die Gesangvereine sich an einer 5, 6 oder 8 stimmigen Komposition eines alten Meisters vergreifen? Material fänden sie da freilich von solcher Großartigkeit und Herrlichkeit, wie es ihnen die ganze moderne Vokalmusik nicht bieten kann. Ein 6 stim. „Viri Galilaei" oder „Dum complerentur", ein 8 stimmiges „Hodie Christus natus est" von Palestrina, ein 8 stim. „Tui sunt coeli" von Orlando Lasso bei einem derartigen Musikfeste von Hunderten von Sängern gut vorgetragen, würde eine ungeahnte Wirkung erzielen, würde alles Uebrige an Gesangesmusik vollständig aus dem Felde schlagen. Man wagt es jedoch nicht, derartige Werke auf das Programm zu setzen.

Endlich behauptet Br., die Fortsetzung der äußerst billigen und schönen Proske'schen Sammlung habe aus Mangel an Theilnahme unterbleiben müssen. Das ist nun wiederum nicht beweisend und auch nicht ganz wahr.

Der erste Band der musica divina ist längst vergriffen und erscheint gegenwärtig in zweiter Auflage. Außerdem sind durch die beiden Domkapellmeister von Regensburg, Schrems und Haberl, eine ganze Reihe von Messen und Motetten als Fortsetzung der musica divina veröffentlicht worden, abgesehen von den sonstigen Editionen alter Kompositionen. Daß die Gesammtausgabe der Werke Palestrina's möglich wurde, bildet auch ein gewichtiges Argument gegen Br's. Behauptung.

Wir schließen, indem wir den Verfasser auf eine Lücke seines Schriftchens aufmerksam machen. Er hätte nämlich angeben sollen, wo denn die rechten, für unsere Zeit passenden kirchlichen Tonwerke zu finden seien. Bei Haydn, Mozart, Beethoven nicht, sagt er; also auch bei deren Nachahmern nicht; bei Palestrina und seinen Zeitgenossen, wie wir gesehen, auch nicht; bei den neueren Komponisten, welche nach den Grundsätzen des Cäc.-Vereines komponiren und deren Werke im Vereinskatalog verzeichnet sind, im Ganzen ebenfalls nicht; also wo sonst? Sollte etwa das auf den beiden letzten Seiten der Broschüre befindliche Verzeichniß Brosig'scher „Kirchen-Kompositionen" auf diese Frage Antwort geben wollen?

Mainz. **G. Weber.**



Ueber die Pflege des Choralgesanges.

So viel Großes und Schönes für die Reform und Förderung der kathol. Kirchenchenmusik in den letzten Decennien geschehen ist — vom eigentlichen Ziele (liturgisch vollständiger und richtiger Gottesdienst) ist man noch ziemlich weit entfernt. Abgesehen von der verhältnißmäßig kurzen Zeit, welche die Reformthätigkeit erst hinter sich hat, sowie von verschiedenen theils allgemeinen, theils lokalen Verhältnissen, die hier nicht erörtert werden können, liegt die Ursache davon wesentlich in dem Mangel der liturgischen Erkenntniß und in dem Umstande, daß dem Choralgesang nicht überall und von Allen die gebührende Würdigung und Pflege zu Theil wird. Wenn auch anerkannt werden muß, daß in ersterer Hinsicht nicht ohne Erfolg mehrfache Versuche gemacht worden sind, und daß die Pflege des Chorals mehr und mehr einen erfreulichen Aufschwung nimmt — Beweis dafür ist die Verbreitung des Graduale und Vesperale, die Herausgabe von Manualien für einzelne Diöcesen, die Vermehrung der Lehrbücher für den Choralgesang, die Abhaltung von Choralkursen u. s. w. — so fehlt nichtsdestoweniger doch noch viel und läßt sich wohl nicht läugnen, daß vielfach die Aufgabe der Reform viel zu sehr als eine musikalische, denn als liturgische aufgefaßt wird und ihre Thätigkeit sich mehr der Composition und Produktion mehrstimmiger Gesänge, als der Restauration und Pflege des Choralgesanges zuwendet. Auch kann es dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen, daß sich in Theorie und Praxis von Seiten vieler Dirigenten noch immer eine Menge von Vorurtheilen und ein gut Stück Unkenntniß bezüglich des Chorals geltend macht; namentlich scheint in vielen Gegenden als eine Art Princip festgehalten zu werden, die Einführung des Chorals sei — wenigstens für Landkirchen — unmöglich oder doch so schwierig, daß man sich nicht daran wagen dürfe. So lange aber der Choral nun einmal von der Kirche als ihr eigentlicher officieller Gesang festgehalten und als Regel und Richtschnur für alle Kirchenmusik hingestellt wird, kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, daß auch bei der Reform der Kirchenmusik dessen Restauration und in der Praxis dessen Uebung in erster Linie stehen muß (vergl. N. I der Generalstatuten des Cäc.-V). Wenn nun in Wirklichkeit, was „Gesetz" sein soll (der Choral), in vielen Diöcesen, Kirchen und Gesangschulen noch immer „Ausnahme", und was nur die Stelle der Ausnahme einnehmen soll (polyphoner Gesang und Instrumentalmusik), selbst Gesetz und Gewohnheit (Provinc.-Conc. von Köln 1862) ist, so steht, wo und so lange immer solche Zustände herrschen, die Reform offenbar noch ziemlich am Anfang, jedenfalls aber auf thönernen Füßen.

Es ist wohl selbstverständlich, daß es mir nicht einfallen kann, die Schuld dieser Zustände auf den Cäc.-Verein oder dessen Leitung zu schieben. Ist ja so ziemlich Alles, was sich bezüglich der Pflege des Chorals gebessert hat, der Thätigkeit des Vereins zu danken, und findet der Choral meist nur da Eingang, wo der Verein seine Wirksamkeit entfaltet. Eben darum verdient aber gerade „die Pflege des Chorals" um so mehr die besondere Aufmerksamkeit Aller, die an der vom Cäc.-Verein erstrebten Reform der Kirchenmusik praktisch betheiligt sind. Wenn wir im Folgenden diese Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen und zu erhöhen suchen, so geschieht es nicht, um längst Bekanntes über den Werth und die Bedeutung des Chorals zu wiederholen, noch auch um die Welt mit neuen Entdeckungen oder Theorien zu überraschen, sondern einfach um durch praktische Erwägungen das Interesse an dem so wichtigen Gegenstand zu fördern und die Mittel und Wege anzudeuten, welche sicher zu dem von der Reform angestrebten Ziele führen. Unsre Erwägungen gipfeln in dem Satze:

Die Pflege des Chorals bietet für die Praxis äußerst werthvolle und wichtige Vortheile, während die entgegenstehenden Schwierigkeiten keineswegs so bedeutend sind, daß sie dieselbe, auch unter den bescheidensten Verhältnissen, unmöglich machen.*)

I. Vortheile.

Erster Vortheil: Nur durch eifrige Pflege des Choralgesanges wird die liturgische Richtigkeit und Vollständigkeit des Gottesdienstes erreicht.

Daß diese das erste und nächste Ziel der Reformthätigkeit sein muß, wird wohl nicht bestrit-

*) Die Kenntniß der bekannten Schriften über den Choral, namentlich des grundlegenden und bahnbrechenden Buches „Choral und Liturgie" von einem Benediktiner (Schaffhausen 1865) wird vorausgesetzt, weshalb wir von allen „gelehrten" Citaten einfach abstrahiren.

ten werden. Ebenso wenig kann geläugnet werden, daß dieses Ziel ohne den Choral auch unter den günstigsten Verhältnissen nicht erreicht werden kann, weil der Choral eben einfach unentbehrlich ist; es müßte denn sein, daß man zur bloßen Textesrecitation seine Zuflucht nehmen oder auch selbst Introitus, Communio und Antiphonen mehrstimmig singen wollte, was im Allgemeinen nicht blos als unsinnig, sondern gradezu als unmöglich bezeichnet werden müßte. Nehmen wir indessen die Verhältnisse, wie sie meistens liegen, so ist der Choral nicht blos nothwendig, sondern in kleinen Landkirchen das einzig Mögliche, wenn das Ziel der Reform erreicht werden, ja wenn die Reform überhaupt nur einen Sinn haben soll. Man sehe doch einmal zu, wie viele Chöre den liturgischen Vorschriften bezüglich des Introitus, Graduale, Offertorium und Communio (auch des Gloria und Credo) regelmäßig gerecht werden! Und warum nicht? Weil sie vom Choral entweder gar Nichts wissen, oder durch mehrstimmigen Gesang Zeit und Lust für die Choralgesänge verloren geht.

Was ist nun aber mit einigen Parade-Messen und Motetten gewonnen, wenn in der Regel die liturgischen Vorschriften nicht befolgt, der Gottesdienst unvollständig oder unwürdig gehalten wird? Wenn man schon oft die Erfahrung gemacht hat, daß junge Chöre nur gar zu oft sich ihre Aufgabe erschweren, indem sie Zeit und Kraft an mehrstimmigen Sachen vergeuden, so ist der Grund davon, daß man sich nicht auf den richtigen Boden stellt, nicht dem richtigen Ziele zustrebt, und die Folge ist, daß man zu Nichts kommt und über eine kleine Weile die „Reform" wieder einschläft. Was würde man von einem Missionär sagen, der, statt seine Thätigkeit mit dem Unterricht über die zum Heile unbedingt nothwendigen fünf Stücke zu beginnen, dieselbe mit einer speculativen Erörterung über die Trinität u. dergl. eröffnen wollte? M. a. W.: Soll das erste und nächste Ziel der Reform erreicht werden, so kann es nur geschehen, wenn der Choralgesang (etwa mit einem mehrstimmigen Offertorium) die Regel bildet für die gewöhnlichen Sonntage, polyphoner Gesang die Ausnahme für höhere und höchste Festtage. Dann ist auch möglich, für die letzteren neben den polyphonen noch die wechselnden Choralgesänge einzuüben und wirklich zu singen.

Zweiter Vortheil: Durch eifrige Pflege des Choralgesanges wird die l e b e n d i g e, v e r s t ä n d n i ß v o l l e T h e i l n a h m e d e s V o l k e s an der Liturgie, welche ein weiteres Ziel der Reform sein muß, ermöglicht und erleichtert.

Vor Allem ist der Choral wie keine andere Gesangesart geeignet, den Gläubigen den inneren Zusammenhang zwischen Chorgesang und Altargebet zum Bewußtsein zu bringen, ihnen klar zu machen, daß es sich beim Kirchengesang um etwas Anderes handelt als um bloße Musicirerei zur Erhöhung der Feierlichkeit u. dergl. Wo einmal die Erkenntniß dieser Fundamentalwahrheit sich Bahn gebrochen hat, ist viel gewonnen. Sodann ist der Choral in vorzüglichem Sinne Gebetsgesang, weil dem Herzen der Kirche entsprungen und Ausdruck ihrer heiligsten Gefühle und Gesinnungen, auch weil er dem Text den adäquaten Ausdruck verleiht. Deshalb weckt er am meisten Andacht und Frömmigkeit in den Herzen und wird von frommen Christen (die innerlich beten wollen) am liebsten gehört, weil er den Geist nicht blos vom Gebete nicht abzieht, sondern vielmehr das Mitbeten und Mitsingen der Herzen möglich macht. Das Alles liegt im Wesen des Choralgesanges; es ist damit keine Geringschätzung des polyphonen Gesanges, sondern eben nur ein Vorzug des Chorals ausgesprochen. Der wahrhaft kirchliche polyphone Gesang macht auch die Herzen beten, ja er erhöht in besonderer Weise die Feierlichkeit, die das Herz ergreift und zum Himmel zieht, weswegen die Kirche seine Anwendung (namentlich an Festtagen) billigt. Aber er wirkt seiner Natur nach (durch die Harmonie und Verschlingung der Stimmen) schon mehr auf das sinnliche Gefühl und bietet für das Verständniß des Textes mitunter größere Schwierigkeiten als der einstimmige Gesang. Der Choral (schön gesungen) dagegen klingt und wirkt wie Klänge und Melodien aus einer höheren Welt; er ist so grundverschieden von aller weltlichen Musik, daß man dabei gar nichts Weltliches und Frivoles denken kann: man muß beten, muß zu einer höhern Welt emporgezogen werden (vergl. Stehle, Chorphotographieen S. 36; s. daselbst auch das schöne Zeugniß, welches Witt in dieser Beziehung dem Choralgesang der Beuroner Mönche ausstellt). Will man daher das Volk zur lebendigen Theilnahme an der Liturgie, d. h. nicht blos zu ehrerbietigem Betragen, nicht blos zur andächtigen Aufmerksamkeit auf den Gesang, sondern zum innerlichen Erfassen der hl. Gebetsworte und zum geistigen Anschluß an die Gesangsgebete der Kirche anleiten, so muß man den Choral regelmäßig auf die Herzen wirken lassen und dem polyphonen Gesang die Stelle der Ausnahme anweisen. Dann findet auch die so nothwendige Belehrung über die Liturgie einen guten Boden; dann ist es auch gar nicht so unmöglich, daß einzelne leichtere und oft wiederkehrende Choralgesänge wirkliche Volksgesänge werden und dadurch eine gewisse aktive Theilnahme des Volkes an der Liturgie stattfinde. Dieser letztere Umstand dürfte zu Gunsten des Chorals besonders in den vom deutschen Volksgesang beherrschten Gegenden und in kleinen Landkirchen in's Gewicht fallen. Hier steht fest, daß sich das Volk keinenfalls in jene rein passive Rolle wird zurück-

drängen lassen, die es bezüglich des Kirchengesanges meist da einnimmt, wo die Instrumentalmusik herrscht. Ueberall, wo man anfängt, den deutschen Gesang aus dem Hochamt zu verdrängen und den lateinischen in sein Recht einzusetzen, stößt man auf eine ziemlich starke und hartnäckige Opposition eines Theiles der Gläubigen. Dieselbe kann wesentlich entkräftet werden, wenn man dem Volke nicht blos seine deutschen Lieder läßt, wo sie berechtigt sind, es zur Betheiligung am Responsoriengesang anleitet und es über die liturgischen Fragen in angemessener Weise belehrt, sondern ihm auch die Möglichkeit läßt, sich an gewissen leichteren, stereotypen Choralgesängen zu betheiligen. Die Erfahrung zeigt bereits, daß das an's Singen gewöhnte Volk diese Möglichkeit nicht unbenutzt läßt, wo sie ihm geboten wird, und daß sich namentlich in kleinen Gemeinden nach und nach ein ganz würdiger Volks-Choralgesang erzielen läßt. Daß hierbei stets die Mitwirkung eines besonderen Chores vorausgesetzt und nicht dem Choralsingen durch die ganze Gemeinde als einem zu erstrebenden Ideal das Wort geredet wird, versteht sich wohl von selbst. Von der faktischen Unmöglichkeit und anderen Nachtheilen abgesehen, würde dies zur Zerstörung seiner erhabenen Schönheit führen. Dagegen darf es jedenfalls unter den angedeuteten Beschränkungen als ein schätzenswerther Vorzug des Chorals betrachtet werden, daß er eine gewisse Betheiligung des Volkes am liturgischen Kirchengesange nicht ausschließt, sondern allein ermöglicht.

Dritter Vortheil: Die Pflege des Chorals erleichtert die Aufgabe der Gesangschulen, indem sie auf dem sichersten und leichtesten Wege das Ideal der Kirchenmusik erreichen und verwirklichen hilft.

In einem gewissen Sinne ist der Choral selbst das Ideal des kath. Kirchengesanges — und wäre damit die Thesis schon bewiesen. Da wir uns aber einmal auf den Boden der Praxis gestellt haben, wollen wir die Sache durch eine Art Umschreibung erläutern. Man stellt im Allgemeinen an die Kirchenmusik — vom praktischen Standpunkt aus — die Forderung, daß sie leicht und doch schön, würdig, erhaben, wirkungsvoll sei. Dieser sehr berechtigten Forderung entspricht der Choral — und er allein — in denkbar vollkommenster Weise. Der Choral ist 1. die leichteste, auch unter den bescheidensten Verhältnissen in der kleinsten Landkirche ausführbare Kirchenmusik. Die Eingangs erwähnte gegentheilige Anschauung, wonach der Choral zu schwierig, ja für Landkirchen einfach unmöglich würde, beruht auf totaler Unkenntniß desselben. Ohne die faktischen Schwierigkeiten, deren Erörterung uns später beschäftigen soll, zu ignoriren, wollen wir hier blos vom musikalischen Standpunkt aus der Frage näher treten und der drastischen Darstellung Stehle's (Chorphotogr. S. 37) Einiges beifügen. Was kann eigentlich am Choral als besondere Schwierigkeit betrachtet werden? Intervalle und Melodienbildung? Aber er enthält ja nur die einfachsten und reinsten Intervalle, aus denen sich die Melodien zusammensetzen gemäß dem jeder Tonart eigenen Charakter, der sich in gewissen, stets wiederkehrenden, leicht faßlichen Wendungen und Formeln ausprägt. Oder Rhythmus und Deklamation? Aber beide folgen ja den einfachen Regeln des sprachlichen Ausdruckes. Oder die Choralschlüssel nebst der dem Choral eigenthümlichen Notation? Nichts scheint aber einfacher als die Kenntniß des C- und F-Schlüssels, und was die Notation betrifft, so sollte man meinen, daß sie den Choralgesang selbst nicht unwesentlich erleichtere, insofern sie die einzelnen melodischen Figuren für das Auge deutlich und übersichtlich darstellt. Es könnte also nur die Orgelbegleitung (worüber später Mehreres) oder der „ausdrucksvolle Vortrag" als besondere Schwierigkeit übrig bleiben. In der That wird das Letztere geltend gemacht und läßt sich nicht läugnen, daß der von der neueren Musik ganz und gar verschiedene melodische und rhythmische Charakter des Chorals für dessen Vortrag im Anfang gewisse Schwierigkeiten mit sich bringt. Aber warum soll im Allgemeinen der Vortrag des Chorals so schwer sein, daß man um dessentwillen auf seine Ausführung ganz oder theilweise verzichten müßte? Wie vertrüge sich diese Behauptung mit dem unbestrittenen Satze, daß der Choral der eigentliche officielle Gesang der Kirche ist? Könnte er das sein, wenn seine Ausführung solche Schwierigkeiten böte, daß sie für bescheidene Kräfte und mit einfachen Mitteln fast unmöglich wäre? Oder muß sich der Choral nicht grade dadurch als der wahrhaft katholische erweisen, daß er mit bescheidenen Kräften in der kleinsten Missionskirche ausführbar ist, und doch auch wieder den hohen Anforderungen der Kunst zu entsprechen vermag? Was aber den „ausdrucksvollen Vortrag" im Besonderen betrifft, so möchte es fast scheinen, als ob man hie und da die Schwierigkeit desselben künstlich hinaufschraube oder sie sich möglichst groß vorstelle, um dann sagen zu können: Das ist zu schwer für uns; mit unsren Kräften und Stimmen geht das nicht; so wie die Benediktiner oder wie die Regensburger können unsre Landchöre den Choral nicht singen — also lassen wir lieber die Hände davon. Das klingt fast wie das Religionssystem einer gewissen Aufklärung: Es gibt einen Gott, ein höchstes Wesen, einen „Weltenbaumeister" — aber er ist zu hoch über uns erhaben, als daß er sich um die Welt kümmere, und daß wir wagen dürften (oder nothwendig hätten), ihm Ehre zu erweisen. („Wer darf ihn nennen

und wer bekennen" u. s. w. Göthe.) — Sehr bequem jedenfalls — ob aber Gott damit zufrieden sein und wohin es führen wird? Wir sind nun, wie bemerkt, weit entfernt, eine gewisse Schwierigkeit zu läugnen, die der Choralvortrag verwöhnten und ungeübten Anfängern bereitet; noch weniger möchten wir einen unschönen, rohen, ausdruckslosen Vortrag billigen oder befürworten, der dem Choral das Prädikat „aschgrau" eingetragen und ihn um allen Kredit gebracht hat. Andrerseits darf man die Schwierigkeiten des Choralvortrags nicht übertreiben resp. künstlich heraufbeschwören, indem man a) die Anforderung stellt, daß alle Chöre den Choral wirklich so vollendet singen wie ascetisch und liturgisch durchgebildete Benediktinermönche und Seminar-Alumnen. Diese sollen wohl ein Ideal sein, dem Alle nacheifern; aber zwischen dem Ideal und dessen Gegentheil liegen eine ganze Reihe von Abstufungen, die immerhin das Prädikat: würdig, gut, genügend verdienen und der Feier der hl. Liturgie recht angemessen sein können.*) Wem ist es noch je eingefallen, zu verlangen, daß jeder Prediger ein Meister des Wortes sei wie Bourdaloue und Bossuet? und wenn er es nicht ist, daß er die Verkündigung des göttlichen Wortes unterlasse? Oder wer wird den Künstler gleich einen Stümper nennen, wenn er nicht das höchste Ideal erreicht, während doch sein Werk den allgemeinen Regeln der Kunst entspricht?

b) indem man in den Choral die ganze Menge der in neuerer Zeit so beliebten Vortragsmanieren und Künsteleien hineinzutragen versucht, durch die man in mehrstimmigen Compositionen die Armuth an Geist und Melodie zu verdecken strebt. Dieser Manieren bedarf der Choral entschieden nicht, ja es wird dadurch ein ihm fremdes Element hineingetragen. Er verlangt vielmehr einen objektiven, würdevoll-ernsten, musikalisch-schönen, einfachen Vortrag.*) Um einen solchen zu erzielen, braucht man die Sänger nicht mit einer Menge theoretischer Begriffe und Uebungen zu belästigen; es genügen einige Hauptregeln über die richtige Deklamation und die Vortragsweise der gewöhnlichsten Neumen-Figuren verbunden mit beharrlicher, regelmäßiger Uebung und wahrhaft kirchlicher Gesinnung der Sänger. Unter diesen Voraussetzungen kann es ein Chor von Bauern und Handwerkern zu einem fließenden, ausdrucksvollen Vortrag des Chorals bringen, wenn er einen Dirigenten hat, der seiner Sache Meister ist. Doch davon später.

*) Ein Geistlicher, der vor längeren Jahren selbst eine Zeit lang im Kloster Beuron zugebracht hatte und eines Tages den Choralgesang der vom Verfasser unterrichteten Chorknaben hörte, rief ganz entzückt aus: Wie freue ich mich, wieder einmal Choral zu hören, wie wir ihn in Beuron sangen! Ein Anderer, der die Mönche zu Volders zu hören Gelegenheit hatte, schrieb dem Verfasser: Es ist ganz dieselbe Art, wie Sie zu Hause Choral singen. Nun ist allerdings vom Choralgesang dieser Knaben bis zu dem der Benediktiner noch ein ziemlich weiter Schritt. Aber das Urtheil von Musiklaien, die auf die feineren Nüancirungen nicht achten, beweist doch, daß man schön Choral singen kann, ohne das Ideal zu erreichen. — Ein begeisterter Freund und tüchtiger Kenner des Chorals wurde durch den Gesang desselben Chores zu Thränen gerührt, obwohl er dieselben Gesänge schon vollkommener hatte singen hören und ihm ein Urtheil über die Mängel desselben zustand — ebenfalls ein Beweis, daß ein Landchor gut Choral singen kann, ohne es gerade den Benediktinern gleich zu thun.

*) Die Richtigkeit dieser Thesis läßt sich, wie aus der Natur des Chorals, so auch aus gewissen Analogien ableiten. Man denke sich einen Priester, der anstatt würdevoll ernst zu beten, seinem subjektiven Gefühl nachgebend die Worte betonen, seufzend oder deklamatorisch u. dergl. vortragen oder in seiner Haltung und seinen Gesten eine an den „Salon" erinnernde Ziererei affektiren würde — wie unausstehlich widerwärtig! Was müßte man von dem Prediger sagen, der, anstatt einfach und schlicht, zuweilen auch mit Pathos die Wahrheit vorzutragen, bald ruhig erklärend, bald eindringlich ermahnend, sich darin gefallen würde, durch auffallende Gesten, Veränderungen der Stimme u. dergl. nach schauspielerischer Manier Aufmerksamkeit zu erregen? Was Quintilian von dem Redner sagt, muß auch auf den Choralvortrag angewandt werden: sit gestus ad sensus magis, quam ad verba accommodatus. Man sage nicht: Der Gesang ist Kunst, also muß er nach den Regeln der Kunst vorgetragen werden. — Gewiß; aber sind nicht die Psalmen erhabenste Poesie? wer wird darum einen hochpathetischen, deklamatorischen Vortrag beim Chorgebet billigen? — Vorstehendes stand dem Verfasser längst fest, als ihm die Melodiees grégor. von Pothier zu Gesicht kamen, dem gewiß Niemand gründliche Kenntniß des Chorals absprechen wird. Derselbe sagt S. 18 u. A. Folgendes: „Der Choral ist ein eminent reicher (ausdrucksfähiger), aber zugleich höchst einfacher und natürlicher Gesang; leidenschaftlicher Ausdruck kommt ihm in keiner Weise zu; der gesuchte Ausdruck ist ebenfalls seinem Charakter der Spontaneität entgegen . . . Er ist eine Musik, die fähig ist, die verschiedenartigsten Effekte hervorzubringen, die aber in sich selbst ihre Hilfsmittel suchen muß, keineswegs in der Anstrengung oder in der Kunst dessen, der singt. Findet sich im Laufe eines Stückes ein hervorstechendes Wort, so ist es unnütz, es hervorzustoßen; findet sich ein stärkerer Aufschwung der Stimme, so ist es unnütz, ihn zu forciren; möge man sich dann bemühen, das Wort gut auszusprechen und der Note den richtigen Ton zu geben, indem man Stimme und Athem schont. Natürlich bleiben, das ist die höchste Kunst. Diese Einfachheit und dieser gute Geschmack machen das erste Verdienst einer guten Ausführung des Chorals aus. Alles, was nach Gesuchtem oder Affektirtem schmeckt, Alles, was von nah oder von ferne an's Theater erinnert, Alles das muß vom Chor verbannt sein als falsch und entgegenstehend der Reinheit der Huldigung, die wir im Geiste und in der Wahrheit der göttlichen Majestät widmen sollen."

2) Der Choral ist weiterhin im Allgemeinen die beste, schönste und — in gewissem Sinne — wirkungsvollste Kirchenmusik. Dies ist er vor Allem und unbestritten in liturgischer Hinsicht, weil und so lange er der eigentliche officielle Gesang der Kirche ist. Er ist es auch in musikalischer Hinsicht, und zwar schon deshalb, weil er an objektivem Kunstwerth — wie ebenfalls unbestritten — der harmonischen und polyphonen Musik nicht nachsteht, die große Masse leichter und leichtester neuerer Compositionen aber unaussprechlich hoch überragt; sodann weil er auch seiner Wirkung nach — guten Vortrag vorausgesetzt — hinter mehrstimmigen Compositionen nicht zurückbleibt, vielmehr wahrhaft gläubige Herzen, die innerlich zu beten verstehen, mehr ergreift und erhebt als jene. Was hierüber von Stehle (resp. Witt), Chorphotogr. S. 33 ff.) und manchen Festberichten der Vereinsblätter mitgetheilt wird, kann wohl Jeder, der den Choral kennt oder je hat schön singen hören, bestätigen. Unsere Erfahrung wenigstens war immer die, daß unter einer ganzen Menge mehrstimmiger Gesänge einzelne Choralgesänge als die schönsten beurtheilt wurden, und das keineswegs von Choralenthusiasten, sondern von einem Publikum, dem der wahre Kirchengesang eine vollständige terra incognita war.*) Dies Alles erwogen, muß es fast befremdlich erscheinen, wenn in der vielerörterten Frage der „leichten" Kirchenmusikalien nicht öfter und nachdrücklicher auf den Choral hingewiesen und der Musikalienmarkt mit so vielen ein- und mehrstimmigen Compositionen zweifelhaften Charakters überschwemmt wird. Sind die meisten „leichten" Compositionen wirklich leichter oder schöner als die Choralmelodien? Wer das behaupten wollte, verdiente eher Mitleid als Widerlegung. Warum greifen also zum Alleinsingen verurtheilte Cantoren und kleine Landchöre nicht zum Graduale oder zunächst zum Ordinarium Missæ? Warum vergeuden die Dirigenten so viel Zeit und Kraft mit theoretischen Uebungen und mehrstimmigen Compositionen (oft von sehr zweifelhaftem Werth!), anstatt mit dem Choral zu beginnen, den erfahrungsgemäß namentlich die Kinder ohne besondere Schwierigkeit lernen, und den sie bald so fließend und frisch singen, daß es eine wahre Herzensfreude ist? Die Pflege des Chorals erleichtert also ganz wesentlich die Aufgabe der Gesangschulen, weil dadurch ihr Ziel am sichersten erreicht wird, aber auch dadurch, daß die Schwierigkeiten in Folge der täglichen Uebung und der durch das Kirchenjahr veranlaßten öfteren Wiederholung der nothwendigsten Gesänge (Ordinarium, Requiem, Commune S., Propr. de Temp.), wodurch sich von selbst eine Art Tradition bildet, sich mit der Zeit vermindern, was sich vom mehrstimmigen Gesang wenigstens nicht in gleichem Maße sagen läßt. — Damit hängt zusammen ein

Vierter Vortheil: Die Pflege des Chorals ist die beste Schule für die Bildung der Stimmen und des Geschmackes.

Es werden durch den Choral natürlich nicht die allgemein bekannten Regeln für die Bildung eines schönen Tones und der Erzielung eines richtigen Vortrags entbehrlich gemacht; vielmehr setzt er dieselben voraus, bildet aber dann ohne Zweifel das beste Uebungsmaterial. Nach unsrer Erfahrung gibt es Nichts, was die Stimmen (namentlich der Knaben) fester und geschmeidiger, in der Intonation sowie in der Aussprache und Deklamation des Textes sicherer macht, als tägliche Uebung im Choralgesang. Sind aber diese Haupterfordernisse einmal erreicht, so kann die Erlernung des Mensuralgesanges keine besonderen Schwierigkeiten mehr bieten — wenn dessen melodische und rhythmische Beschaffenheit überhaupt dem Choral conform ist. Dies führt uns von selbst auf die Wichtigkeit des Choralgesanges für die richtige Geschmacksbildung von Dirigenten und Sängern.

Daß der Choral die Norm für alle Kirchenmusik sei, wird ja von Niemanden bezweifelt; also kann jede Musik nur insofern auf Kirchlichkeit Anspruch machen, als sie mit dem Choral nicht in Widerspruch tritt, demselben vielmehr conform ist, mag man das nun in einem engeren oder weiteren Sinne nehmen. Das richtige Gefühl für das, was dem Choral conform ist oder nicht, gibt aber wohl die innige Vertrautheit oder, wenn man so sagen darf, der tägliche Umgang mit demselben. Einem Dirigenten oder Sänger, dem die reinen diatonischen Melodien des Chorals durch tägliche Uebung in Fleisch und Blut übergegangen sind, wird sich die Entscheidung über den Werth oder Unwerth einer polyphonen Composition von selbst aufdrängen. Wenn man den Choral das musikalische Dogma der Kirche nennen darf, so liegt eine Analogie aus dem Leben nahe. Wie oft findet man selbst bei gewöhnlichen Leuten ein überraschend richtiges unmittelbares Urtheil oder Gefühl für das wahrhaft Kirchliche dieser oder jener Bestrebung und umgekehrt für das Unkirchliche dieser oder jener Behauptung u. s. w., bei „Ge-

*) So wurde einmal dem einstimmigen, im Wechselgesang zwischen Knaben und Männern vorgetragenen Credo von der Augustinusmesse von Witt, ein andersmal dem Introitus „Gaudeamus" und „Spiritus Domini", dem Hymnus „Crudelis Herodes" u. a. vor einer ganzen Anzahl verschiedener Motetten und Lieder die Palme zuerkannt. Und erst heute, wo wir zu den Exequien eines Priesters Introitus, Sanctus und Benedictus aus Haller's 4 stimm. Requiem sangen, wurde uns von einem Laien in der Kirchenmusik bemerkt: Es geht doch nichts über den fließenden einstimmigen Choral, wie Sie ihn zur Sequenz, Offertorium, Communio und Libera singen ließen.

bildeten" oft das gerade Gegentheil. Woher dies? Die Einen sind in ihrem Katechismus („Canisi") einfach, aber gründlich bewandert; sie leben in und aus dem Glauben, den sie mit Recht als Maßstab an Alles anlegen. Die Anderen kennen das Dogma nur oberflächlich, und selbst diese Kenntniß ist mit allerlei Quark der humanistischen, modern-klassischen oder materialistischen Bildung und Lebensgewohnheiten verquickt. Daher das Liebäugeln mit gewissen Anschauungen und Bestrebungen, die dem Dogma entweder direkt oder in ihren Consequenzen entgegen sind. Ein echter Choralsänger wird, ohne für die wahre Schönheit polyphoner Gesänge unempfänglich zu sein, stets urtheilen wie unsere gläubigen Großeltern: „So steht's im „Canisi" oder so steht's nicht im „Canisi" — wie harmonirt das mit dem Charakter des Chorals? Somit wird wohl der Satz nicht bestritten werden können, daß die Entscheidung über den wahrhaft kirchlichen Musikstyl sehr eng mit der richtigen Werthschätzung und Pflege des Chorals zusammenhängt, und daß, wo immer ein Chor die eifrige Pflege des Chorals zu seiner Hauptaufgabe macht, der Sieg der wahrhaft kirchlichen Geschmacksbildung entschieden ist.

II. Schwierigkeiten.

Wenn wir oben in der musikalischen Beschaffenheit eine besondere Schwierigkeit nicht zu erkennen vermochten, so müssen wir jetzt allerdings einige Schwierigkeiten zugeben und beleuchten, die sich der Einführung und Pflege des Chorals thatsächlich entgegenstellen.

Hier liegt nun vor Allem die größte — und eigentlich die einzige — Schwierigkeit in dem liturgisch-mystischen Charakter des Chorals. Wie er aus der Liturgie herausgewachsen, selbst innerlich mit ihr verwachsen und eigentlich nur deren „Feiersprache" ist, so theilt er mit ihr jenen geheimnißvollen, tief-mystischen Charakter, der für den Eingeweihten eine unerschöpfliche Quelle geistiger Nahrung und entzückender Genüsse, für den oberflächlichen, unverständigen Beschauer ein Schleier ist, der ihm ihre erhabene Schönheit verbirgt. Der Choral ist nur deshalb für die Meisten unsrer Zeitgenossen bis jetzt noch ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch, weil ihnen der mystische Charakter der ganzen Liturgie verborgen, deren geheimnißvolle Sprache unverständlich geworden ist. Erwägt man, was seit mehr als einem Jahrhundert geschehen ist, um die Liturgie zu zerstören, zu verunstalten oder ihre Tiefen zu verschütten, bedenkt man, daß die auf deren Restauration gerichteten Bemühungen noch ziemlich neueren Datums sind, so kann man sich darüber nicht wundern. Mit Recht hat u. A. Schlecht als tiefste Grundursache des Verfalles, in den der Choralgesang gerathen, die Abnahme der Frömmigkeit und des Bußsinnes bezeichnet. Die Abnahme des ascetischen Sinnes hielt aber stets gleichen Schritt mit der Abnahme des liturgischen Verständnisses. Deshalb muß mit allem Nachdruck betont werden, daß die Restauration des Chorals nur in engster Verbindung mit der Restauration der Liturgie Aussicht auf Erfolg hat. Nur wenn es gelingt, dem edleren Kerne des Volkes die Sprache der Liturgie wieder zu besserem Verständniß zu bringen, wird es auch gelingen, den Choral zu Ehren zu bringen, sowie umgekehrt jenes nur möglich sein wird, wenn die Pflege des Chorals mehr in den Vordergrund der kirchenmusikalischen Reformthätigkeit tritt.

Nach diesen allgemeinen Vorbemerkungen wollen wir versuchen, die Schwierigkeiten, denen der Choral begegnet, im Einzelnen kurz zu besprechen. Dieselben liegen 1. auf Seiten der Dirigenten und Organisten, 2. auf Seiten der Sänger, 3. auf Seiten des Volkes.

1) Es ist eine leicht erklärliche, wenn auch höchst bedauernswerthe Thatsache, daß einem großen Theil unsrer Chordirigenten und Organisten Liebe und Verständniß des Chorals in bedenklich hohem Maße mangelt. Es liegt dies zunächst an der ungenügenden liturgischen Bildung — gibt es ja deren eine große Menge, die kaum nothdürftig mit der äußeren Einrichtung und Aufeinanderfolge der einzelnen Meß- und Vespergesänge bekannt sind, von einem Verständniß der Bedeutung und des inneren Zusammenhanges ganz zu schweigen.

Es liegt ferner an der höchst mangelhaften musikalischen Bildung, die oft nicht über die Kenntniß des musikalischen Abc und die zweifelhafte Möglichkeit, einige Akkorde planlos aneinander zu reihen, hinausgeht. Anderen, denen genügende allgemein-musikalische Bildung und Fertigkeit nicht abgeht, bringen es zu keinem rechten Verständniß des Chorals, weil sie mit dem ganzen Ballast der modernen musikalischen Begriffe, mit einer ganzen Menge von — nun sagen wir Gewohnheiten und Anschauungen aus der modernen Musik an den Choral herantreten, dieselben nun auf denselben zu übertragen suchen oder als Maßstab anlegen.

Das kann nie zum rechten Verständniß des Chorals, sondern nur zu heilloser Verquickung und Verwirrung führen. Der Choral hat ein ganz eignes, von dem modernen verschiedenes, in sich abgeschlossenes Tonsystem, welches nur aus sich selbst heraus gelernt und verstanden werden kann. Seine Tonalität, seine rhythmische Beschaffenheit, sein rein melodischer Charakter bilden ebenso viele Gegensätze zur neueren Musik mit ihrem Dur und Moll, ihrem in die Fessel

des Taktes geschlagenen Rhythmus, ihrer harmonischen Grundlage. Jede Anwendung dieser Begriffe auf den Choral führt entweder zur Zerstörung seines innersten Wesens oder dazu, daß man ihn als ungenießbar und zu schwierig bei Seite legt.*)

Werth und Schönheit des Chorals wird ferner nicht durch graue Theorie irgend welcher Art erschlossen. Choral singen, begleiten, liebgewinnen lernt man nicht durch Regeln (so nothwendig diese sind), sondern durch fleißiges Anhören und Üben in Verbindung mit tieferem Erfassen des liturgischen Lebens der Kirche. Intellectus bonus omnibus facientibus eum — das Verständniß kommt denen, die den Choral fleißig üben und in das liturgische Leben der Kirche mehr und mehr einzugehen bemüht sind. Nun weht aber in der Liturgie der hl. Geist; also gilt auch hier das Wort: Der fleischliche Mensch faßt nicht, was des Geistes ist. Wie zum Eintritt ins Himmelreich die Wiedergeburt des inneren Menschen aus dem hl. Geiste nothwendig ist, so muß der in moderner Musiktheorie und Gewohnheit aufgewachsene Dirigent eine Art Wiedergeburt des Ohres und des Herzens durchmachen, ehe ihm die wunderbaren Schönheiten im Reiche des Chorals zugänglich und verständlich werden. Diese Wiedergeburt selbst wird nicht durch die Theorie, sondern durch die Praxis, durch das Leben mit der Kirche bewirkt, ähnlich wie bei Convertiten Studium und Belehrung zwar den Verstand überzeugt, aber erst die Gnade Gottes und das Leben im Glauben das Herz vollständig umwandelt, befestigt und die erhabene Schönheit des Glaubens mit dessen beseligenden Wirkungen fühlen läßt. Wie wahr das ist, kann wohl Mancher gleich dem Verfasser aus eigener Erfahrung bezeugen.*) Auch fehlt es nicht an Analogieen aus anderen Gebieten des kirchlichen Lebens. Laßt einen an ciceronianisches Latein gewöhnten Philologen an das Brevier oder Missale herantreten — wird er es verstehen? ihm Geschmack abgewinnen? Keines von Beiden, so lange er seine ciceronianischen Regeln darauf anwendet. Und doch enthalten die liturgischen Bücher wahrhaftiges Latein, der Form nach oft die erhabenste Poesie, dem Inhalt nach eine Fülle der herrlichsten Wahrheiten, Belehrungen, Bitten, Lobpreisungen u. s. w., so daß oft ein Psalm oder eine Lesung nach Inhalt und Form unvergleichlich höheren Werth hat als das ganze fade, unklare philosophische Geschreibsel eines Cicero oder eine ganze Bibliothek sog. „Klassiker". Oder wer hat wohl als angehender Candidat des Priesterthums das Brevier verstehen gelernt, so lange er noch mit dem Wust humanistischer Bildung, wie sie unsre „gelehrten" Schulen cultiviren, erfüllt war? oder wer hat es überhaupt durch die Theorie erlernt? Man hört, wie es die Übrigen gemeinschaftlich beten, versucht es mit, so gut es eben geht, läßt es sich zeigen und wird so allmälig in die Kenntniß der Regeln und der Praxis eingeführt.

Der Weg, auf welchem die besprochenen Schwierigkeiten überwunden werden können, ist in dem Gesagten bereits angedeutet. Es müssen die Herzen für den Choral gewonnen werden durch liturgische Durchbildung; das musikalische Denken und Fühlen muß wiedergeboren werden durch fleißiges Anhören von Musterproduktionen und eigne

*) In dieser Hinsicht glauben wir auch verschiedenen Mitteln, durch die man die Pflege des Chorals zu fördern bemüht ist, nur höchst zweifelhaften Werth beimessen zu sollen. Dazu gehört namentlich die Uebertragung der Choralmelodieen in moderne Notation (Schlüssel und Noten). Ohne die Gründe, die in einzelnen Fällen mit mehr oder weniger Berechtigung geltend gemacht werden, zu unterschätzen, sind wir der Meinung, daß durch dieses Mittel zum mindesten nicht viel gewonnen wird. Denn, von Andrem abgesehen, ist es schon unmöglich, die melodische Gruppirung des Chorals — die doch die Hauptsache ist — durch moderne Noten genau und für das Auge übersichtlich darzustellen, wie es für dessen Vortrag und Begleitung erforderlich ist, zumal den modernen Noten nun einmal der Begriff des Zeitmaßes und den Schlüsseln der Begriff absoluter Tonhöhe inhärirt. Jedem Kenner des Chorals, jedem einigermaßen geübten Sänger oder Spieler wird diese Notation ein Hinderniß, dem ungeübten aber nur eine scheinbare Erleichterung sein, weil sie ihm nie einen Einblick in den Bau und die rechte Vortragsweise des Chorals gibt. Seit wann wird das Latein verständlicher, wenn man es in deutschen Typen druckt? Wer's nicht zum Latein lesen bringt, wird es noch weniger zum Verständniß bringen! Auch in deutschen Buchstaben gedruckt, bleibt es eine fremde Sprache, dem Kenner aber sind die deutschen Buchstaben ein Hinderniß. Ja selbst eine wortgetreue Uebersetzung der Liturgie gibt in vielen Fällen keinen rechten Begriff, wenn nicht eingehende Erklärung und Uebung, liebevolles Eingehen auf die Geheimnisse derselben hinzukommt. So — scheint uns — wird man nie ein rechter Choralfreund werden, nie in das Verständniß seines innersten Wesens gelangen, wenn man die Scheu vor den Choralnoten und Schlüsseln nicht überwindet. Ist die Schale anfänglich ein wenig bitter, so ist die Frucht um so süßer. Wer aber die Schale nicht durchbeißt, wird zum Kern nicht gelangen.

*) Wie fremd klangen doch dem angehenden Studiosus der Theologie, der mit einigen musikalischen Vorkenntnissen, aber ohne jeglichen Begriff von Choral in die theol. Lehranstalt zu M. eintrat, die ersten Vesperantiphonen, diese fremden Melodien, diese Schlußcadenzen ohne Leitton! Es dauerte etliche Wochen, bis das Ohr sich daran gewöhnte. Aber es gewöhnte sich daran, ward wiedergeboren, nicht durch graue Theorie, sondern unter dem Einfluß der täglichen Uebung in Verbindung mit fortschreitender liturgischer Erkenntniß und gesunder Ascese. — Deo gratias!

Übung im Choralsingen. Kommen dazu praktische Choralkurse — man sollte sie vielleicht besser „geistliche Exercitien für kath. Dirigenten und Organisten" nennen und die Verpflichtung einführen, daß sie jährlich gemacht werden — und bei Vereinsversammlungen gut geleitete praktische Übungen im Choralgesang, so müßte es ein Wunder sein, wenn der Choral nicht mehr als bisher die Herzen der Dirigenten und damit auch ihre Chöre eroberte.*) Aber hiermit stehen wir vor der 2. Schwierigkeit, der die Pflege des Chorals

2) von Seiten der Sänger begegnet.

In der Natur des Chorals ist es, wie wiederholt bemerkt, begründet, daß er den Sängern im Anfange manche Schwierigkeiten bietet, so lange sie nicht ebenfalls einen gewissen Wiedergeburtsproceß durchgemacht und seine geheimnißvolle Sprache verstehen gelernt haben. Aber diese Schwierigkeit kann keine Instanz gegen die Pflege des Chorals bilden. Denn wo gibt es einen Anfang ohne Schwierigkeiten? Sagt ja schon der alte Horaz: Nil sine magno Vita labore dedit mortalibus (Nichts gab ohne viele Arbeit das Leben den Sterblichen). Auch ist die Schwierigkeit auf Seiten der Sänger nicht gar so groß, wenn der Dirigent den Choral selbst schön vorzusingen, dessen hohe Schönheit und liturgische Bedeutung ad aures zu demonstriren versteht — und wenn die Sänger glaubensfromme Leute sind, die für das wahrhaft Kirchliche Sinn haben und es lieben, weil es kirchlich ist, die aus Ueberzeugung und Pflichtgefühl, nicht aus bloßem Dilettantismus in den Proben erscheinen und auf dem Chore mitwirken, die Gottes Ehre und nicht sich selbst suchen. Für solche Leute ist nur fleißige, regelmäßige Uebung erforderlich, dann gibt sich Liebe und Verständniß bald von selbst, namentlich wenn Knaben herangezogen werden können, deren Stimmen zum Choralgesang wie eigens geschaffen scheinen, dem sie einen eigenthümlich bezaubernden Reiz (Glanz und Frische) verleihen und den sie erfahrungsgemäß leicht, ja fast spielend erlernen.

*) Was hier von den Dirigenten gesagt ist, gilt mutatis mutandis auch von den Organisten. Vor Allem wird man nie im Stande sein, Choral fließend zu begleiten, wenn man ihn nicht zu singen versteht; darum helfen alle „Orgelbegleitungen" nichts, so lange die Organisten keine bessere liturgische Bildung und Kenntniß des Chorals sich angeeignet haben. Sodann bedarf es zur Begleitung des Chorals wohl einer ziemlichen technischen Fertigkeit, aber keineswegs einer vollkommenen Kenntniß der verwickelten modernen Musiktheorie; die Hauptsache ist wohl: gründliche Kenntniß der Tonarten und der Transpositionsregeln, dann der leitereignen Akkorde nebst den ersten Umkehrungen und deren richtiger Verbindung — dazu viel praktische Uebung. Auch für die Begleitung des Chorals ist oberstes Gesetz: Einfachheit und Natürlichkeit.

Wir haben von glaubensfrommen, wahrhaft kirchlich gesinnten, sich selbst verläugnenden Sängern gesprochen und behauptet, daß ihnen der Choral keine Schwierigkeit machen werde. Auf die Gefahr hin, in ein Wespennest zu stechen, müssen wir uns darüber näher erklären und wollen wir dabei, der Mahnung des Dichters folgend, auch gleich fest zugreifen.

Es gibt eine Klasse von Sängern und Sängerinnen, die sich mit dem Choral nicht befreunden wollen. Schon die Zumuthung, Choral zu singen, scheinen sie als eine Art Beleidigung ihrer Künstlerehre zu betrachten; sie finden diesen Gesang langweilig, unausstehlich u. s. f., höchstens als Lückenbüßer und für solche Stimmen geeignet, die sonst nicht mehr zu brauchen sind. Es sind dies von jenen „fleischlichen Menschen", die den Geist der Kirche nicht haben und darum nicht begreifen, was des Geistes ist — Dilettanten, denen der Kirchenchor nichts weiter ist, als eine Art Liedertafel — Leute, die den Choral lästern und geringschätzen, weil sie in ihrem dünkelhaften Unverstand gar keine Ahnung davon haben, daß der Choral in seiner Art unvergänglichen und unerreichbaren künstlerischen Werth besitzt und zu seiner Ausführung nicht geringerer Kunstfertigkeit bedarf als jeder andere wahrhaft kirchliche Gesang. Für diese Art „Kirchensänger" gibt es eine treffende Analogie in jenen „Katholiken", die den verwaschensten Aufkläricht für die höchste Weisheit halten, während sie es unter ihrer Würde halten, den Katechismus zur Hand zu nehmen, und nicht mehr im Stand sind, das apostol. Glaubensbekenntniß aufzusagen; die aus Gewohnheit oder Eitelkeit hie und da die Kirche besuchen, mitunter etwas Gutes thun, es mit gewissen Geboten Gottes und der Kirche nicht so genau nehmen — und dabei noch von der Prätension auszugehen scheinen, die kath. Kirche sei ihnen alle mögliche Dankbarkeit und Rücksicht schuldig, daß sie sich herablassen, ihre Kinder zu sein. Leute der oben bezeichneten Art sind ein schlimmes Element auf den Chören. Da dürfte sich am besten eine Radikalkur empfehlen: Vade post me satana, quia es mihi in scandalum! (Weiche von mir, denn du bist mir zum Aergerniß!) Besser ein Chor von Bauern und Handwerkern mit rauheren Stimmen, als solch' ein — Dilettanten" — „Chor."

Es hat seine Vortheile, neben dem Chor für mehrstimmigen Gesang einen eigenen Choralistenchor zu haben, namentlich an großen Kirchen und für die hohen Festtage, wo bei der Menge von Gesängen leicht Ermüdung eintritt. Im Allgemeinen jedoch wird man darauf bestehen müssen, daß das gesammte Chorpersonal den Choral einübe und singe, damit er Allen s. z. s. in Fleisch und Blut übergehe, und durch imposante Tonfülle

seine Wirkung erhöht werde. Sodann darf der Choral nicht blos Ausnahme und Lückenbüßer oder Aschenbrödel auf den Chören sein. An diesem Umstand liegt es, daß manche Sängerchöre es zu keinem fließenden Vortrag, zu keiner rechten Werthschätzung des Chorals bringen. Am Choral gewinnt man nur Liebe und Geschmack, wenn er zur täglichen Speise wird; nur dann erzeugt er nicht Ueberdruß und Widerwillen, sondern täglich neue Begeisterung und erhebenden Genuß. Deshalb sollte jede Probe mit einer Choralübung beginnen oder schließen, jede kirchliche oder außerkirchliche Produktion Choralvorträge enthalten. Wiederholte Belehrungen über den hohen künstlerischen und kirchlichen Werth des Chorals werden auch hier von guter Wirkung sein.

3) Sind die genannten Schwierigkeiten einigermaßen überwunden, so wird jene die geringste sein, die sich etwa von Seiten des Volkes erheben sollte. Im Allgemeinen wird, wie zum Öfteren bemerkt, der Choral vom gläubigen Volke gern gehört und liebgewonnen. Opposition dagegen wird sich nur geltend machen, wo Volksgesang und Instrumentalmusik Alles beherrscht.

a) Wo Volksgesang herrscht, entspringt die Opposition gegen den Choral nicht aus Widerwillen gegen dessen Charakter, sondern aus Anhänglichkeit an das Deutschsingen. Hier ist er, wie uns scheint, im Gegentheil ein Mittel, diese verkehrte Anhänglichkeit zu überwinden, wenn er nicht blos von einzelnen Stimmen, sondern von einem verhältnißmäßig großen Chor schön gesungen wird. Seine einstimmige, kräftigernste Melodie macht Eindruck, einzelne Stücke können sogar Volksgesänge werden und, was nicht hoch genug anzuschlagen, das Volk lernt allmählig wieder begreifen, daß Chorgesang und Altargebet in einem innerlichen Zusammenhang stehen.

In Bezug auf „Kunstrichtung" und „Geschmack" ist in diesen Gegenden völlig tabula rasa — schreiben wir also mit kräftigen Zügen den officiellen Gesang der Kirche darauf, so ist die Sache entschieden!

b) Stärker und hartnäckiger scheint die Abneigung gegen den Choralgesang zu sein, wo man an Instrumentalmusik gewöhnt ist. Hier perhorrescirt man den Choral als „Charfreitagsmusik" und will man lieber gar keine als solche „Musik" hören. Das ist leicht erklärlich, aber wieder nur ein Beweis, daß die Instrumentalmusik überhaupt mehr vom kirchlichen Geist und Geschmack ab- als zu ihm hinführt, und daß diese Instrumentalmusik jedenfalls vom „Geist" und der „Grundstimmung" des Chorals blutwenig in sich trägt. Sie wendet sich eben an die sinnliche, der Choral mehr an die höhere Natur des Menschen. Uebrigens wäre es verkehrt, wegen dieser Abneigung die Einführung des Chorals für unmöglich oder inopportun zu halten. Unterläßt man denn die Predigt der Wahrheit und der Gebote Gottes um der schlechten Gewohnheiten willen, damit man nicht etwa anstoße? oder heißt es nicht: Prædica verbum opportune, importune, in omni patientia et doctrina (Predige das Wort zu gelegener und ungelegener Zeit, in aller Geduld und Lehrweisheit)? Die „prurientes auribus et a veritate auditum avertentes" (welche die Ohren kitzeln und vom Anhören der Wahrheit abhalten) erhalten fürwahr ein schlechtes Lob!

Immerhin wird man bei aller Begeisterung und Energie auf Folgendes achten müssen:

α) daß man die Gläubigen über den Ursprung, die Bedeutung und den Werth des Chorals ernstlich belehre. Es müßte denn doch Verschiedenes faul, kernfaul sein im Staate Dänemark, wenn die Autorität der Kirche nicht mehr im Stand wäre, eine falsche Geschmacksrichtung zu überwinden!

β) daß man von Anfang an auf schönen, fließenden Vortrag des Chorals große Sorgfalt verwende, damit er nicht ein Zerrbild werde und anstatt Gefallen, Ueberdruß und Widerwillen errege. Es ist das eine Klippe, an welcher junge Chöre leicht scheitern — ein Umstand, dessen Nichtbeachtung dem Choral mehr schadet als nützt. Auch hier ist die Regel am Platz: man soll Nichts, wenn auch Abgeschmacktes, abschaffen, bevor man im Stande ist, etwas Besseres und Schöneres an die Stelle zu setzen;

γ) daß man den Choralgesang durch Orgelbegleitung s. z. s. dem Verständniß näher lege und hebe.

Als Princip aufstellen, der Choral müsse ohne Begleitung gesungen werden, oder von vornherein die Praxis zur Regel erheben, daß man den Choral ohne Begleitung singt, heißt eine neue Schwierigkeit schaffen, heißt den Choral bei Sängern und Volk fast unmöglich machen, schon deshalb, weil unsre Ohren zu wenig an rein melodische Schönheit gewöhnt sind, und weil der Abstand zwischen der auf die Sinne wirkenden Polyphonie und Instrumentalbegleitung und dem nackten Choral zu groß ist. Obwohl es gewiß nicht bestritten werden kann, daß der Choral der Begleitung nicht bedarf, ja daß dieselbe für dessen vollkommnen Vortrag eher ein Hinderniß als eine Unterstützung ist, so steht doch auch fest, daß sehr viele Choralgesänge — wohl die meisten, die hier für die gewöhnlichen Verhältnisse in Betracht kommen — die Begleitung der Orgel recht gut vertragen, daß diese Begleitung eine schätzenswerthe Unterstützung für angehende Chöre ist, manche Unvollkommenheiten des Vortrags verdeckt und den oben bezeichneten Abstand für das

Enthauptung des hl. Johann Baptist; Gemälde auf Holz von Memmling im Johannesspital zu Bruges, 15. Jahrh. — Die lustige, tänzelnde Kirchenmusik übt das Verbrechen der jungen Salome, der alten Herodias, des schwachen Herodes, des frechen Henkers und der sinnlichen Zuschauer an der kirchlichen Liturgie aus.

Ohr der Zuhörer überbrückt. Sind einmal die ersten und größten Schwierigkeiten für Sänger und Zuhörer überwunden, so mag man es nach und nach mit dem freien, unbegleiteten Vortrag einzelner Stücke versuchen und schließlich, wenn man's so für besser hält, die Orgel ganz schweigen lassen.

Unsre Erwägungen führen uns also zu dem Resultat, daß der Kernpunkt der ganzen kirchenmusikalischen Reformbewegung hauptsächlich in zwei Dingen liegt:

Liturgische Erkenntniß bei Clerus und Laien — und tüchtige, kirchlich gebildete Dirigenten und Organisten! Verbreitet die erstere, gebt uns die Letzteren — dann ist der Sieg der kirchl. Musik, vorab des Chorals entschieden! Aber — „Messis quidem multa — operarii autem pauci" — die Ernte ist groß, der Arbeiter jedoch wenige; bittet also den Herrn der Ernte ꝛc. Nun wird der geneigte Leser begreifen, wie diese ganze Expektoration in den Cäc.-Kalender zum Besten der Musikschule gerathen ist. Handelt es sich ja darum, mehr Arbeiter, Apostel für die kirchliche Musik, also in erster Linie für den Choral zu bilden. Sind die faktischen Schwierigkeiten auch groß und zahlreich — sie werden sich vermindern und schwinden in dem Maße, als unsre Musikschule und ihre älteren und jüngeren, kleinen und großen Schwestern im rechten Geiste wachsen und gedeihen. Es hat eine Zeit gegeben, wo man sich auf dem Katheder einer Lehrmethode und auf der Kanzel einer Predigtweise befliß, die zum Theil grundsätzlich (wenn auch unbewußt), zum Theil nur in einzelnen Vertretern mit dem Dogma in Widerspruch trat, jedenfalls aber von der einfachen Erklärung, Begründung und Anwendung des Dogmas abstrahirte und sich mehr in phrasenreichen, philosophirenden, moralisirenden, „erbauenden" Ausführungen gefiel. Das waren Collegien, in denen der Student der Theologie — den Katechismus verlernte, Predigten, die Manche zu Thränen rührten, mit Begeisterung gepriesen wurden, auf die man sich aber eigentlich nicht zu — bekehren brauchte. Man ist in unsren Tagen von diesem Wege gründlich abgekommen und wieder zur „scholastischen" Lehrmethode und zur „katechetischen" Predigtweise zurückgekehrt, weil es denn eben doch Aufgabe des Lehramtes ist, die göttliche Wahrheit in ihrem ganzen Umfang und in ihrer ganzen Reinheit zu verkünden. Das ist geschehen durch den Einfluß gut geleiteter theologischer Schulen, insbesondere rein kirchlicher Seminarien, Convikte u. dergl. So wird auch, wenn die kirchlichen Musikschulen gedeihen, allmählig jene Gattung von „Kirchenmusik" aussterben, die entweder dem Choral widerstreitet oder, verschwommen, saft- und kraftlos, wie sie ist, zwar „rührt" und „erbaut" — aber die Herzen nicht, wie St. Augustin vom Kirchengesang verlangt, zu guten Entschließungen und Thaten bewegt — eine Kirchenmusik, ähnlich gewissen „Erbauungsschriften", die, anstatt einfach die dogmatischen oder moralischen Wahrheiten zu Grunde zu legen und zu appliciren, sich in gewagten Ausdrücken und Behauptungen gefallen, die jeden Augenblick an Häresie oder Blasphemie streifen. Aber nur dann wird dieses Ziel erreicht werden, wenn in Musikschulen, großen und kleinen Kirchen, Klöstern und Gesangschulen der Gesang der Kirche, der Choral — „gesetzt wird zur ersten aller unsrer Freuden."

(Ps. 136, 6).

Bensheim. J. Selbst.

Die fünf Psalmen der Sonntags-Vesper.

(Ps. 109—113 inclus. nach der Vulgatazählung.)

1. Als Tag, „den der Herr gemacht hat," darum als „Tag des Herrn" preist die Kirche vornehmlich den Ostertag, das Fest der Auferstehung des Herrn, (vgl. Graduale der Ostermesse, Ps. 117, 1.). Umgekehrt erschien der „Tag des Herrn", der Sonntag (dominica sc. dies; κυριακὴ sc. ἡμέρα) von jeher nach der Auffassung der Kirche als die allwochentliche Wiederholung des „Auferstehungstages", als die stete Recapitulation des Osterfestes. Darum auch ist für jene Sonntage, welche außer Zusammenhang mit einer besonderen Festfeier stehen, der Gebrauch grüner Paramente vorgeschrieben, damit die Farbe der Hoffnung das geistige Auge der Betrachtung auf die Hoffnung des Christen — Christi Auferstehung (vgl. 1 Korinth. XV, 14.) — hinlenke. Wohl ist für Ostern selbst, für den Ori-

ginaltag, als dessen Kopien sich dem gesagten zufolge die Sonntage darstellen, die weiße Farbe vorgezeichnet, ohne Zweifel deshalb, weil die Kirche an Ostern primär ihrem freudigen Glauben an Jesu Auferstehung Ausdruck geben will; an den Sonntagen aber ist es primär die auf jenen Glauben gegründete Hoffnung auf unsere dereinstige Auferstehung, auf den eschatologischen Sabbatismus (die Ruhe der Ewigkeit nach Beendigung der Zeit) überhaupt, welche dem betrachtenden Blicke vorschweben soll.

2. Also eine österliche, eine Alleluja-stimmung wird des Beters oder Sängers Brust jedesmal durchzittern, während er im Dienste seiner Kirche der Rezitation der fünf Psalmen obliegt.[1]) In Wahrheit zählten dieselben, vom ersten abgesehen, auch schon in der Synagoge zu den sogenannten psalmi hallelujatici; zu jenen Psalmen, denen am anfang oder zu ende durch ein halelujah das Gepräge froher Festesstimmung aufgedrückt war. Der Umstand ferners, daß unsere sonntäglichen Vesperpsalmen auch schon im 5. Buch des Psalters ganz in derselben Reihe aufeinanderfolgen, deutet bereits auf einen inneren Gedankenzusammenhang, sowie auch darauf, daß sie nicht minder seitens der vorchristlichen Kirche beim Sabbatoffizium Verwendung gefunden haben mochten. Und wirklich lassen sich alle fünf recht eigentlich als Bundespsalmen bezeichnen, dem Sabbate als dem Bundesgedächtnistage angepaßt; denn das wird so häufig übersehen, wiewohl Deuteronomium V, 15 deutlichst Zeugnis gibt, daß der Sabbat nicht etwa blos das Gedächtnis an die Schöpfung, als vielmehr auch an die Erlösung aus Aegyptens Knechtschaft, wodurch Israël erst selbstständiges Bundesvolk wurde, festzuhalten hatte. War mithin bereits im typischen (vorbildlichen) Israël der Sabbat eine wochentliche Wiederstrahlung des Pesach- oder Osterfestes, der nationalen Geburtsfeier Israëls als theokratischer (gottverbundener) Nation: so fand andrerseits doch auch die Unterschiedenheit gegenüber dem antitypischen (gegenbildlichen) Israël Gottes — der Kirche — einen Ausdruck, indem das Letzte zum Ersten ward; indem die Gedächtnisfeier an die geschehene Erlösung vom Ende an den Beginn der Woche rückte; indem der Name des Tages selbst fortan verkündete, wie mit dem Aufgang „der Sonne der Gerechtigkeit" des neuen Bundes Leben begonnen.

3. Ohne der Erklärung vorzugreifen möge der organische Verband der einzelnen Psalmen durch Hervorhebung ihrer Grundgedanken klargelegt werden. Im ersten Psalm verherrlichet David den Priesterkönig, welchem der Bundesgott Anteil zu seiner rechten gewährt, eine dauernde Allherrschaft ihm zusichernd. Es ist klar, wenn die Poësie des gotterleuchteten Sehers hiebei vorerst notwendig zur Prophezie wurde; so sind wir glücklicher, die Verwirklichung jener Prophezie zu schauen, im Wachstume der Kirche uns zu überzeugen, wie der Ueberwinder des Todes auch jede andere ihm widerstrebende Macht überwindet.

Wie Versikel und Responsorium verhalten sich der zweite und dritte Psalm zu einander. Preist ersterer die gesamte von Gottes Seite bethätigte Bundestreue, der den Seinigen an nichts es mangeln läßt; so letzterer das Glück des bundestreuen Gläubigen, zumal wenn er die Wohlthat der Gottesliebe mit thätiger Nächstenliebe erwidert.

Aus der Zusammenfassung beider Momente quillt die ungeteilte und ungebrochene Bundesfreude, welche den Inhalt des vierten Psalmes ausmacht, der namentlich von den Lippen der neutestamentlichen Gemeindeangehörigen ertönt „als ein Danklied für die Verherrlichung des Herrn, wie sie in ihm, dem Haupte der Kirche, mit seiner Auferstehung begonnen, und in den Heiligen, den Gliedern seines geistigen Leibes, sich fortsetzt durch die Zeit bis an deren Ende."

(Reischl.)

Entsprechend indes der Thatsache, daß wir noch nicht am Ziele angelangt sind, sondern erst „darnach zu ringen haben, wie wir dasselbe zu erreichen vermöchten;" folgt im Schlußpsalm auf den Dankeshymnus ob der einstigen Bundeshilfe das zweifache flehentliche Rufen, der Bundesgott möge auch fürderhin seine Schützlinge nicht allein (negativ) wider die Angriffe ihrer Feinde sichern, sondern auch (positiv) ein immer reicheres Gnadenmaß über sie verströmen.

[1]) Nur an den Sonntagen der Fastenzeit wird begreiflicherweise der Bußstimmung die Dominante zukommen.



Christus in seiner Herrlichkeit, angebetet von den Engeln. — Sculptur an der Certosa zu Pavia, 16. Jahrh.

Psalm 109. (110 hebr.)

(Der Priesterkönig Messias wird über alle Feinde triumphiren.)

I.

1) Psalmus David.	Ein Psalm von David.
Dixit Dóminus Dómino meo:	Spruch Jahve's zu meinem Herrn:
„Sede a dextris meis,	„Setze dich zu meiner rechten,
donec ponam inimícos tuos	bis daß ich lege deine Feinde
scabéllum pedum tuórum!“	zum Schemel für deine Füße!“
2) Virgam virtútis tuae emíttet	Das Zepter deiner Macht wird ausstrecken
Dóminus ex Sion:	Jahve aus Sion:
„Domináre in médio inimicórum tuórum!“	„Herrsche inmitten deiner Feinde!“

1. Der Psalm, nach Cardinal Bellarmin der bedeutendste von allen, „wie wegen der Größe der Geheimnisse, so wegen der dunkeln Erhabenheit seiner Aussagen,“ gliedert sich in 3 Teile: V. 1 und 2 verkünden das Königtum des Messias; V. 3 und 4 dessen Priestertum; V. 5—7 bieten die Begründung, weshalb der König und Priester Messias siegreich bestehe bis zum Ende. — Gott ist mit ihm, der ja sein Sohn von Ewigkeit her.

Daß David den Psalm verfaßte, bezeugen die 3 Synoptiker: Matth. XXII, 41—46; Marcus XII, 35—37; Lucas XX, 41—44. Die Schlußfolgerung der Pharisäer beruht dort auf der augenscheinlich zugestandenen Voraussetzung, daß unser Ps. (wie auch die Ueberschrift behauptet,) davidisch; freilich aber auch noch auf der anderen Prämisse (Voraussetzung), daß er directe messianisch sei.

Das ist es aber, was Herder (Geist der ebräischen Poësie, in den gesammelten Werken II, S. 305 ff.) in Abrede stellt. Der Psalm sei ein Königspſ.; zum Könige (David) spreche „Jehovah“; die meisten Feinde David's seien, als derselbe auf den Sion zog und die Bundeslade dahin bringen ließ, noch nicht besiegt gewesen; deren Besiegung sei aber bald darauf erfolgt, wie unser Psalm weiter ausmale. Sogar als Priester, weil als Melchisedek d. i. König der Gerechtigkeit sei abermals David bezeichnet; denn 2 Könige VIII, 18 hießen ja auch Davids Söhne kohanîm, d. h. Priester. Allein aus der Parallele (1 Chronik XVIII, 17) zu letzterm Citate erhellt, daß hier kohanîm nicht in dem Sinne von Mittlern zwischen Gott und den Menschen = Priestern, sondern von Mittlern zwischen König und Volk = obersten Kronbeamten steht.

Andere (Delitzsch) lassen den Psalm allerdings indirecte (typisch) vom Messias gelten, jedoch im Literal- (buchstäblichen) Sinne gehe er auf David. Die Uebertragung der Bundeslade auf den Sion und der Sieg über Rabbat-Ammon seien die zwei geschichtlichen Anknüpfungspunkte; die mit dem letzten Siege gleichzeitige Sünde (Ehebruch und Blutschuld), welche Davids typische Herrlichkeit zu Asche gemacht, werde hier der Anlaß, aus jener Asche den Phönix der messianischen Prophezie zu beleben; der Typus, zum Bewußtsein seiner selbst gekommen, lege da die Krone nieder zu den Füßen des Antitypus.“

Treffend wurde hingegen von Reinke (messianische Psalmen II, S. 178 ff.) indes bemerkt: Nur den Messias konnte David seinen Herrn nennen; nur vom Messias konnte er einen Sieg über alle Feinde und sofort die Gründung eines vollendeten Friedensreiches erwarten; nur ihm konnte Teilnahme an der göttlichen Allmacht (Sitzen zur rechten des himmlischen Königs, mithin auf dem himmlischen Throne) beigelegt werden; nur von ihm konnte erwartet werden, daß er Priester, und zwar nicht aaronitischer, sondern melchisedekischer und zwar auf ewig sein werde.[1])

Schon der Ausdruck neum[2]) = pro-

[1]) Während Rabbi Jefeth zugesteht, daß der Ps. auf den Messias bezüglich, glaubt R. Sabjah das adoni von Abraham erklären zu dürfen. Mit wahrhaft orientalischer Phantasie wird insbesondere V. 6 von den zerstückelten Opfertieren des Bundesopfers verstanden (Genesis c. XV) und diese hinwieder typisch gefaßt für die Leichen der Aegypter im roten Meere. (Exodus c. XIV.) Desgleichen fand man V. 6 auf Hiskjah (Ezechias) und die Niederlage des Sennacherib beziehbar, wogegen Bellarmin mit recht entgegnet, daß weder Abraham noch Hiskjah zur rechten Gottes gesessen, vor der Morgenröte gezeugt worden, oder Priester gewesen seien nach der Ordnung Melchisedeks.

[2]) arabisch nâma = leise reden, zuflüstern, inspirieren.

phetischer Ausspruch (nach Delitzsch überall „in orakulöser Bedeutung") verbietet, einfach an einen Panegyricus auf David, an eine rein weltliche Dichtung, zu denken.

Nachdem der Messias hier „Herr" = adonî genannt worden, ist es im neutestamentlichen und kirchlichen Sprachgebrauche (vgl. 1 Korinth c. VIII; Ephes.: Br. c. VI, sowie die Symbole = Glaubensbekenntnisse) herrschende Sitte geworden, Jesum als den „Herrn" zu bezeichnen. „Herr," sagt Bellarmin, heiße Christus nach der Zweiheit seiner Naturen; „Gott" hätte ihn nur nach Einer Seite seines Wesens bezeichnet. Nicht zu gunsten der Arianer diene die Stelle, ganz entschieden aber zu ungunsten der Monophysiten; in der That verwendet Theodoret mit Geschick den Text der LXX (κύριος κυρίῳ μου) gegenüber den Arianern.

Welch eine Fülle von Geheimnissen schließt doch schon dieser erste Vers in sich!

Mehr als tausend Jahre zuvor durfte David in geheimer Offenbarung das Wort vernehmen, womit der Bundesgott den siegreichen Erlöser einlud, auf seinem himmlischen Throne, ihm zur rechten, Platz zu nehmen, bis er all seine Feinde hingelegt zum Schemel [1]) seiner Füße.

Die Vorzeitlichkeit des Erlösers, das Geheimnis seiner Erniedrigung in der Fleischwerdung, der Preis seiner Erhöhung bei der Himmelfahrt, die Bezähmung aller Widersacher, ohne jedoch deren Vernichtung herbeizuführen — all dieses liegt in dem tief erhabenen Texte eingeschossen, mit dem sich zunächst nur Daniel c. VII, 13 ff. vergleichen läßt. (Zum sachlichen Verständnis des zuletzt gewählten Bildes vergl. Josue, c. X, 24.)

2. Metonymisch steht Sion für Jerusalem. Vom dortigen Golgatha- (nicht vom Sions-) Hügel erschimmert das Zepter des messianischen Königs, das hl. Kreuz (so Augustin); die Boten des Kreuzes, die Apostel und deren Nachfolger, tragen die neue Reichsbotschaft des Evangeliums in alle Lande; aber in Jerusalem erblühte zuerst und zunächst die Mutterkirche (ecclesia matrix).

Manche Ausleger denken bei Sion — mit guten Gründen — an das himmlische Jerusalem, woselbst der Vater dem mitherrschenden Sohne zuruft: „Herrsche[1]) inmitten deiner Feinde!"

Jedenfalls zutreffend erklärt Theodoret die Stelle: „Nicht bei günstigem Winde segelten die Herolde des Evangeliums; kämpfend mußten sie Gefangene (Bekehrte) machen und selbe als Beute ihrem Gebieter zuführen." Noch ist die Kirche eine streitende, bis sie dereinst erst eine vollends triumphirende wird.

Um nun aber der falschen jüdischen Messiasvorstellung, welche einen unterliegenden Messias Ben Joseph und einen mit irdischen Waffen siegenden Messias Ben Juda unterscheidet, zu begegnen; wird unseres Ortes eine priesterliche Eigenschaft dem Messias hinzugefügt.

II.

3) Tecum princípium in die virtútis tuae in splendóribus sanctórum; ex útero ante lucíferum génui te.	Bei Dir ist die Herrschaft am Tage deiner Macht, im Glanze der Heiligen; aus dem Schoß vor der Morgenröte habe ich Dich gezeugt.
4) Jurávit Dóminus, et non poenitébit eum: Tu es sacérdos in aetérnum secúndum órdinem Melchísedech.	Geschworen hat der Herr, und es wird ihn nicht gereuen: „Du bist Priester ewiglich nach der Ordnung Melchisedech's."

3. Gemäß der massorethischen Punktation lautet die Uebersetzung: „Dein Volk stellt sich freiwillig an deinem Heertage, in heiligem Glanze (heiligen Festgewändern), aus dem Schoße des Frührots kommt Dir der Tau deiner Mannschaft."

Nicht gezwungene, freiwillige Streiter bilden die Gefolgschaft des Heerführers Christus. Gemeint sind vor allem jene priesterlichen Seelen, denen zwar die Berufsgnade von oben zukömmt (nicht ihr habt mich erwählt, sondern ich erwählte euch); welche jedoch mit freudiger Begeisterung, und

[1]) scabellum (von scabo), das Kukuksinstrument in der Komödie, das zu Tretende; sodann der Schemel.

[1]) Das Verbum radah des Grundtextes bedeutet ursprünglich keltern, mit den Füßen treten; das syrische redô = um sich greifen (vom Feuer z. B.)

nicht aus Zwang, jenem Rufe Folge geleistet. Und so zahlreich ist ihre Schaar und so morgenfrisch.[1]) wie der Tau, so entperlt dem Schoße des Frührot's. (2 Könige XVII, 12 gebraucht Chusai dem Absalom gegenüber das gleiche Bild von Kriegsschaaren.) Mit geistlichen Kämpfern ringt der Messias im Kampfe wider die Weltmächte. Das Gleiche weissagte auch Michäas (c. V, 6: Hirten bestellt der Messias im Streite wider Assur und Nimrod).

Die Vulgata und vor ihr die Septuaginta punktierten den Grundtext in anderer Weise, und ihnen folgend fassen die Väter (Augustin, Chrysostomus) die Stelle im eschatologischen Sinne. „Mit Dir (dem Messias) ist die Herrschaft (nedébeth[2]) im abgeleiteten Verstande nicht allein Adel der Gesinnung = Freigebigkeit, sondern auch Adel des Standes, Vornehmheit, Herrschaft) am Tage deiner Machtentfaltung [behadre][3]) (bei der Wiederkunft oder Parusie), wo Du strahlen wirst im Glanze deiner Heiligen (1 Korinth. VI, 2)."

Was nun noch in V. 3 folgt; sowie V. 4 wird als Begründung dieses schließlichen Triumphes genommen, nämlich: „Dich (Messias) habe ich ja aus (meinem) Schoße (vor der Morgenröte, vor aller Zeit) gezeugt, Du bist folglich gleichwesentlich mit mir, bist Gott. (So Theodoret.) Und ebenso bist du ewiger Priester." Das Nähere hierüber alsbald (bei V. 4.)

Geistreich erklärt indes der hl. Augustin den letzten Passus von V. 3 nicht in betreff der ewigen, sondern in betreff der zeitlichen Geburt des Herrn folgendermassen: Vor dem Morgenstern, zur Mitternachtsstunde, umstrahlt vom Lichtglanze der heiligen Engel, ist Jesus, nachdem der göttliche Geist die seligste Jungfrau überschattet hatte, zur Welt geboren worden.

4. Ungezwungener, weil von der eschatologischen Deutung absehend, schließt sich die massorethische Lesart von V. 3 mit V. 4 logisch zusammen.

Nimmer sollen die priesterlichen Seelen ohne priesterlichen Führer sein. Der Messias = Heiland selbst ist, so hats der Ewige ihm zugeschworen und es wird ihn nicht gereuen[1]), Priester ewiglich nach der Ordnung des Melchisedech. Wer ist Priester (kohén)?

Im Kamus (Ozean) des Medsch-ed-Din Mohammed ben Jakub el Firuzabadi liest man folgende, äußerst zutreffende Erklärung: „Wer dastehend (berufsmäßig) das Geschäft Jemandens verrichtet und dessen Angelegenheiten besorgt," kurz wer vermittelnd zwischen den Menschen und Gott opfert und abermals vermittelnd zwischen Gott und den Menschen segnet; wer diese Doppelvermittlung sich zur Aufgabe gesetzt hat, der ist ein Priester.

Priester niederer Ordnung waren gewiß auch die Aaroniten; wie wenig aber ihr Priestertum mit dem Königtum sich verbinden sollte, konnte 2 Chronik XXVI, 20 (das Schicksal des Usia = Ozias) lehren. Für die Vereinigung von König- und Priestertum in Einer Person bot sich kein anderes Vorbild dar, als jener Priesterkönig von Salem, dessen Vorrang vor Aaron der Hebräerbrief c. VII darthut. Und wie überschwenglich erhaben sollte und wollte nun der Messias sein immerwährendes Gegenbild sein! Brot und Wein in seinen verklärten Leib umwandelnd und als Opfergabe seinem Vater darbietend entsündigt er das Geschlecht, auf daß er nicht nur königlich über ein großes, sondern zugleich priesterlich über ein heiliges Volk gebiete. Ja selbst wenn die letzte Sünde verschwunden; er nicht mehr als Sühnopfer sich dargeben kann, wird darum die Glut seiner Opferliebe noch nicht erloschen sein; wird er als himmlisches Dank- und Lobopfer fort und fort seinem himmlischen Vater sich hinreichen. Hebr. Br. XIII, 15, (Cienfuegos).

---

[1]) jalduth im Grundtexte = Jugendlichkeit, junge Mannschaft.

[2]) nadáb bedeutet: bereit sein, libeo, belieben.

[3]) hadar, wörtlich: das Weite, Schwellende, das Prachtgewand.

[1]) nacham = tief atmen, seufzen; im nifal: Reue empfinden. (Das altdeutsche riuve = Betrübnis; engl. to rue.

III.

5) Dóminus a dextris tuis confrégit in die irae suae reges. | Der Herr zu deiner rechten zermalmt am Tage seines Grimmes Könige.

6) Judicábit in natiónibus, implébit ruínas, conquassábit cápita in terra multórum. | Er wird richten unter den Völkern, und voll machen der Leichen Zahl, zerschellen die Häupter (richtiger wohl: das Haupt) auf der vielbewohnten Erde.

7) De torrénte in via bibet, proptérea exaltábit caput. | Vom Bach auf dem Wege wird er trinken; darum wird hoch erheben er sein Haupt.

5) Theodoret, Augustin; mit Einem Worte sämtliche Erklärer, welche den Grundtext nicht zu rate ziehen, verstehen auch die Aussage dieses Verses vom Messias. So z. B. Theodoret: V. 3 beziehe sich auf die göttliche, V. 4 auf die menschliche Hypostase (Natur) des Erlösers; V. 5 wolle, beide Momente zusammenfassend, sagen: Ungetrennt verbleibt dir die mit der Menschheit geeinigte Gottheit — die unio hypostatica ist unauflöslich.

Allein die Bezeichnung des Subjektes mit adonaj, statt, wie V. 1, mit adonî — nötiget hier eine der Revelation (Offenbarung) folgende Reflexion (Betrachtung) des Psalmisten vorauszusetzen, zufolge deren er den Grund hinzufügt, warum der Priesterkönig Messias immerdar — vom Anfang bis zum Ende fortschreitend — unerachtet aller entgegenstehenden Hindernisse seine Herrschaft erweitern und befestigen werde. Der Vater eben ist es, was auch der heil. Chrysostomus in diesem Verse ausgedrückt findet, welcher (vgl. Johannes V, 17) dem Sohne hilfreich[1]) beisteht, ihm getreulich mitwirkt, noch am Abende des messianischen Reiches auf Erden sogar die mächtigsten Gegner zerschellen hilft. „Tag des Zornes Gottes" heißt der Gerichtstag, dessen Schrecknisse späterhin so beredt Sophonias schildert. (c. I, 15 ff.)

6) Doch das Gericht selbst ist (vgl. Johannes V, 27) dem Sohne übergeben. Man muß deshalb bei V. 6 einen äußerlich nicht angedeuteten Wechsel des Subjekts annehmen, eine der dramatisch effektvollen Darstellung des großartigen Inhalts entsprechende hochpoëtische Sprachschönheit.

[1]) Dies der Sinn der Worte „zu deiner (des Messias) rechten"; keineswegs liegt hier ein Widerspruch mit V. 1 vor. Der Sohn behält seinen Ehrenplatz im Himmel, ohne auf den Beistand des Vaters bei Leitung seiner Kirche auf Erden zu verzichten.

Nicht zu übersehen ist ferners der Wechsel der Zeiten. Erst nachdem der Vater zur Seite des Sohnes den letzten Feind überwunden hat, wird der letztere allein „unter den Völkern" Gericht halten. Es heißt nicht: Er wird „die Völker" richten, was die Wahnvorstellung begünstigen könnte, als ob ganze Nationen geschlossen dem Verderben anheimfielen, weil dazu vorherbestimmt. Vielmehr werden Gute und Böse, Lebendige und Tote aus allen Völkern ausgeschieden werden. Aber das bleibt nun freilich auch wahr, daß der Toten[1]) (im moralischen Sinne des Wortes) gar viele sind. (vgl. Apokalypse c. XIX, 21.)

Ohne genügende Ursache faßten die Uebersetzer rosch (Haupt) in V. 6 collektivisch, während sie es im letzten Verse richtig individuell nahmen. Es dürfte im Gegenteile nach dem Grundtexte zwischen diesen beiden Versen das Verhältnis einer kräftigen Antithese (Gegensatzes) gegeben sein. Das Haupt auf der vielbewohnten Erde, der Fürst dieser Welt ist der Satan, welcher nun nicht blos gerichtet (Johannes XVI, 11), sondern bezüglich seiner Macht zugleich vernichtet ist.

7) Dagegen erhebt sein Antipode, der Messias, das Haupt hoch, vom Bache trinkend auf dem (Sieges-) Wege.

Nach dem Vorgange des hl. Justin erklärten viele Väter die Stelle von der Leidensflut, woraus der Herr auf dem Wege zur Herrlichkeit getrunken. Theodoret erinnert an Matth. c. XXVII, an das Trinken aus dem Leidenskelche, woselbst unter dem Kelche das Kreuz zu verstehen sei.[2])

[1]) gewijah, von der Wurzel, gawah = erhöht sein, bedeutet die Erhöhung, den Rücken, sodann Leib, aber auch Leichnam.

[2]) Mancher Leser erinnert sich wohl auch, daß nach den Visionen der gottseligen Katharina von Emmerich der Heiland bei Ueberschreitung des Cedron nach der Gefangennahme auf dem Oelberge von den Schergen in den Bach gestürzt worden

Nachdem jedoch der Psalmist mit V. 6 bereits das eschatologische (den Abschluß der Zeiten ins Auge fassende) Gebiet beschritten, erscheint es unstatthaft, bei V. 7 wieder an die soteriologische (erlösende) Thätigkeit des Messias zurückzudenken. Darum sind ohne Zweifel die neueren Ausleger im rechte, wenn sie im Hinblicke auf Stellen wie Richterbuch c. VII, 4 ff. und wohl auch c. XV, 19 und 20 den Ausdruck umgekehrt als ein Bild der Erfrischung und Erquickung betrachten, wodurch das unaufhaltsame Vordringen und Eindringen des Messias auf seinen Widerpart anschaulichst geschildert sei.

So ist der Psalm also ein allerdings gedrängtes Compendium der ganzen Heilsgeschichte; den Anfang, das zeitliche Ende und die jenseitige Fortdauer des Messiasreiches berührend.

Wer würde nicht, so oft er sonntags diesen Psalm zu Gehör bringen darf, von der Begeisterung des Dichters mitbegeistert voll das Glück empfinden, ein Unterthan des himmlischen Königs zu sein, der als Lohn der Bundestreue künftiges Mitherrschen uns zugesichert; der zur Stärkung wie zur Bürgschaft seinen verklärten Leib priesterlich für uns opfert und als Opferfrucht an uns spendet; der endlich als ungebeugter Sieger notwendig auch uns, seine Hörigen, mit unerschütterlicher Siegeszuversicht im Kampfe wider die Anfechter des Heiles ausrüstet!

Psalm 110. (111 hebr.)

(Der Bundesgott hat Treue stets gehalten.)

I.

1) Alleluja.	Alleluja.
Confitébor tibi Dómine in toto corde meo, in consílio justórum et congregatióne.	Anerkennung Jahves von ganzem Herzen Bringe ich dar in der Frommen Kreis und Versammlung.
2) Magna ópera Dómini, exquisíta in omnes voluntátes ejus.	Groß sind die Thaten des Herrn, Durchforschenswert nach all ihren Zwecken.
3) Conféssio et magnificéntia opus ejus, et justítia ejus manet in saeculum saeculi.	Herrlichkeit und Pracht ist sein Thun, Und seine Gerechtigkeit währt ewig.

1) Eine sogleich ins Auge fallende Formkunst des Ps. nach seiner hebräischen Textesgestalt — besteht in der alphabetischen[1]) Aneinanderfügung der Verse, welche mit Ausnahme der beiden letzten (dreigliedrigen) je zwei Glieder von regelmäßig drei Wörtern darzeigen.

Zwar ist die alphab. Form ein Vorzug, den der Psalm mit manchen andern, z. B. dem unmittelbar folgenden, teilt; dennoch konnte schon der hl. Hieronymus nicht umhin, der hervortretenden Gleichmäßigkeit und Regelmäßigkeit unsers Ps. besondere Anerkennung zu zollen.

Man gibt gewöhnlich als Grund solcher öfters, z. B. auch in den Klageliedern des Jeremias, vorkommenden alphabetischen Verkettungen den an, daß hiedurch die Einprägung ins Gedächtnis erleichtert werden wollte. Vielleicht empfiehlt sich aber als ein weiter hinzutretender Grund die Annahme, daß das ganze Alphabet als Vertreter der ganzen Sprache zur Wiedergabe besonders wichtigen, sei es freudigen, sei es ernsten Inhaltes Verwendung finden sollte.

Wenngleich der Ps. zu den sogenannten „verwaisten" zu rechnen ist, deren Ursprung und Veranlassung dunkel; so könnte doch wohl der in der Handschrift von Amiati gegebene Hinweis auf die Propheten Aggäus und Zacharias zutreffend sein, da der Inhalt des Ps. vorzüglich geeignet war, jenen Kleinmut zu bannen, welcher den freudigen Aufschwung der aus Babylons Haft Heimkehrenden nur zu bald lähmte, zum großen Schmerz der eben genannten Propheten.

Jedenfalls betont unser Psalm zuerst, wie die Schöpfung im allgemeinen und deren Erhaltung thatsächlich zu einem Ps. auf Gottes Güte sich gestalte (V. 1—3); sodann wie im besondern Israël dreimal Gottes

wäre, wodurch der prophetische Inhalt des Verses hier seine Erfüllung gefunden hätte.

[1]) Natürlich versteht sich diese Reihenfolge von der Ordnung des hebräischen Alphabets, die von der unsrigen ganz erheblich abweicht. Die deutsche Uebersetzung versucht diese Eigentümlichkeit des Originals nachzuahmen.

höchste Huld und Gnade erfahren (V. 4—9); woraus sich, den Uebergang zum nächsten Ps. vermittelnd, die Folgerung ergibt, nichts zu fürchten, außer Gott allein und seinen heiligen Willen. (V. 10.)

Keine Gelegenheit will der Psalmist versäumen, weder im häuslichen Kreise (sod), noch in öffentlicher Gemeindeversammlung (édáh); nicht blos äußerlich — mit den Lippen; sondern innerlichst — von ganzem Herzen — Gottes Lob anzustimmen.[1])

So sich verhaltend hält er sich zu den jescharim, den Gerechten, eigentlich: Geraden, Aufgerichteten, die, wie es sich geziemt für den Menschen, im Unterschied vom Tiere, den Blick emporrichten — über das Materielle hinaus.

2) Dazu ja ward dem Menschen der Verstand, daß er nicht blos mit dem leiblichen Auge alle Werke Gottes beschaue, sondern mit dem geistigen Auge das fortdauernde Wirken Gottes betrachte, um so dessen ganze Größe inne zu werden. Natur und Geschichte, zwei weitaufgeschlagene Bücher von unerschöpflich reichem Inhalte, müssen, je aufmerksamer und sorgfältiger sie durchforscht werden, ein desto glänzenderes Zeugnis für ihren Urheber — Gott — geben.[1]) Nichts könnte, bemerkt der hl. Augustinus dieses Ortes, der göttlichen Absicht etwa widerstrebender befunden werden, als die Verleihung der Willensfreiheit an den Menschen; dennoch weiß Gott, ohne sie aufzuheben, dieselbe seinem Zwecke dienstbar zu machen; auch die gerechte Bestrafung des Bösen erhöht den Glanz seiner Majestät.

3) Als majestätischen, aber auch als gerechten Gott erweist sich der Herr immerdar.

Wenn die Heiden den Einen Gott verkannten; wenn sie, wie die Ungläubigen unserer Tage, der Materie den Geist zum Opfer brachten: so können sie (vgl. Römerbr. I, 20) keineswegs sich damit entschuldigen, als hätte Gott sich ihnen unbezeugt gelassen; als wären sie ohne ihr Verschulden von einem ungerechten Gotte zum Untergange vorherbestimmt gewesen; „Gottes Rathschlüsse können verborgen sein, ungerecht sind sie nie.“ (Bellarmin.)

Daß nun aber freilich der Herr auf Ein Volk, das er in bevorzugter weise als sein Volk erkor, das Füllhorn übernatürlicher Gnaden entleerte: das will am allerwenigsten der Sänger des Ps. verhehlen.

II.

4) Memóriam fecit mirabílium suórum, miséricors et miserátor Dóminus.	Seiner Wunder ein Gedächtniß gestiftet hat Er, Huldreich und barmherzig ist der Herr.
5) E[e]scam dedit timéntibus se, [M]memor erit in sæculum testaménti sui.	Tische deckt er denen, so ihn fürchten; Immer wird er gedenken seines Bundes.
6) V[v]irtútem óperum suórum annuntiábit pópulo suo, [U]ut det illis hæreditátem géntium.	Kund that er seiner Werke Macht seinem Volke, Lieferte aus ihnen das Erbe der (Heiden) Völker.
7) O[o]pera mánuum ejus véritas et judícium, [F]fidélia ómnia mandáta ejus.	Mit Wahrheit und Recht verbunden sind seiner Hände Werke, Nie täuschend all' seine Anordnungen,
8) C[c]onfirmáta in sæculum sæculi, facta in veritáte et æquitáte.	Ständig in alle Ewigkeit, Endgültig ob ihrer Wahrheit und Geradheit.
9) Redemptiónem misit pópulo suo, mandávit in aetérnum testaméntum suum; [S]sanctum et terríbile nomen ejus.	Freiheit gesendet hat Er seinem Volke, Zugesichert auf immer seinen Bund, Quell der Ehrfurcht und Heiligkeit ist sein Name.

4) Seine barmherzige Güte hat — in der vorchristlichen Zeit — nur an seinem Bundesvolke Gott kundgethan, hier aber durch Wunder, so gewaltig und so groß, daß sie

[1]) jadah, ursprünglich werfen; dann: Worte hervorbringen, bekennen, entspricht dem lat. verba proferre. Einen Anklang verrät das griechische ᾄδειν, ἀείδειν, wovon ᾠδή = Gesang.

[1]) Nicht Zufälligkeit, Zielbewußtsein (Teleologie) spricht sich aus im Walten der Natur und im Walten der Geschichte. Der Ausdruck chefçehém wird verschieden gedeutet. Das Zeitwort chafeç bedeutet: Gefallen haben; geneigt sein. So wäre eben chefeç = ein kostbarer Stein, an dem man Gefallen hat. Hier ist jedenfalls an das göttliche Wohlgefallen zu denken, wonach den einzelnen Dingen ihre eigentümliche Zweckbestimmung verliehen ist.

nimmer in Vergessenheit geraten könnten, auch wenn das Andenken an dieselben nicht durch festgesetzte Tage — Festtage[1]) (dies fixi) — gesichert würde.

In einem gewissen Sinne, urteilt der hl. Augustin höchst zutreffend, ist auch Gottes natürliches Schaffen wunderbar, soferne es unser Können übersteigt; allein wir sind nun einmal gewöhnt, nur das Außerordentliche wunderbar zu finden. Indes gerade in solch außerordentlichen, wahrhaft wunderbaren Thaten bewies der Bundesgott seine väterliche Gesinnung an Israel.[2])

5) Vor allem die Nahrung, wie sie an vierzig Jahre den Kindern Israëls reichlichst gespendet wurde, war Himmelsbrot, war Manna.[3])

Wohl läßt sich für dies Wunder in der tamarix mannifera, dem sogenannten Brotstrauche, eine natürliche Unterlage, eine sogenannte Naturbasis, erkennen. Gleichwohl vermöchte eine blos natürliche Erklärung dem heiligen Texte nicht gerecht zu werden. Jene Pflanze gedeiht nur spärlich auf dem unfruchtbaren Boden der arabischen Wüste. Die Kinder Israëls aber aßen insgesamt von der ihnen bis dahin gänzlich unbekannten Speise und zwar in so großer Menge, daß sie Ueberdruß empfanden. Eine weitere, wunderbare Eigenschaft berichtet das Weisheitsbuch (c. XVI, 27); während doch sonst Tau an der Glut der Sonne schmilzt, war am Man (Manna) der entgegengesetzte Vorgang zu beobachten. Als Denkmal des einstigen Wunders prangte darum noch lange, nachdem der Mannaregen aufgehört, eine goldene Urne mit Manna gefüllt in der Lade des Allerheiligsten.

6) Die zweite Großthat, welche Gott zu gunsten seines Volkes vollbracht, war die wunderbare Besitzzueignung von Kanaan. Es gibt keinen beredteren Kommentar dieses Verses, als das Buch Josue. Jericho, Gabaon, der See Merom hatten die Erweise der göttlichen Wundermacht gesehen, verblieben die untrüglichen Zeugen der Bundestreue Jahves.

7) Dem oberflächlichen Blicke möchte der

[1]) zakhar bedeutet: stechen, punktiren, festsetzen.

[2]) Recht bezeichnend ist für „barmherzig“ das hebr. rachúm von róchem = der Mutterschoß, mithin die Sorgfalt zartester Elternliebe ausdrückend.

[3]) Der lateinische Text hat von diesem Verse ab bis zum Schlusse eine vom hebräischen abweichende, minder richtige Versabteilung.

Uebergang Kanaans an die Hebräer vielleicht als eine Rechtsverletzung sich darstellen. Dem entgegen betont der Ps. ausdrücklich, wie mit Wahrheit und Recht jenes Wirken Gottes sehr wohl bestehe.

Nichts anderes, als die Verwirklichung der Zusage, welche Gott dem Stammvater Abraham gemacht (Genesis c. XV), lag in Josuas Mission beschlossen; und um den letzten Zweifel an der Gerechtigkeit des Verfahrens gegen die Kanaaniter zu beseitigen, reicht es hin, aus Leviticus c. XVIII, 27 ff. anzuführen, daß diese heidnischen Eindringlinge durch himmelschreiende Laster den Besitz des Landes verwirkt hatten.

8) Eben jenes Orts (V. 28) unterläßt der Ewige nicht, aber auch Israël zu warnen, es möge sich vor ähnlicher Versündigung hüten, um ähnlicher Verurteilung zu entgehen. Gottes Liebe ist keine blinde Liebe; niemand, auch nicht der bevorzugteste Liebling Gottes, dürfte vermessen auf Gottes Güte sündigen. Unveränderlich, wie seine Natur ist auch das Wort Gottes; es besteht, wenn auch die Welt vergeht.

Auch ist dies Wort nicht zwei- oder gar mehrdeutig. Schlicht und gerade, der That ein Hort, birgt es den süßesten Trost für den Gläubigen, vor Zweifel und vor Verzweiflung ihn bewahrend.

9) Das hatte Israël an sich erfahren. Als es nicht mehr hören gewollt auf das Wort Gottes, mußte es fühlen; als es die freiwillige Beobachtung der Sabbatjahre 70 mal unterlassen, mußte es gezwungen ein siebzigfaches Sabbatjahr im fremden Lande verbringen. Doch nachdem es reuig geworden, durfte es wiederum heimkehren.[1]) Cyrus sprach das erlösende Wort; er war das Werkzeug in der Hand desjenigen, welcher seinen Bund unauflöslich festhält, dessen Name furchtbar, aber auch heilig ist; der den Sünder straft, aber auch hinwieder zu heiligen vermag.

Sicher wollte der Psalmist durch den Hinweis auf den dritten großen Hulderweis des Bundesgottes — die zwar nicht von Wundern begleitete, aber doch durch Gottes wunderbare Einwirkung auf das Herz des Perserkönigs eingeleitete Heimführung un-

[1]) Viele Ausleger verstehen freilich die in V. 9 gepriesene Erlösung von der Befreiung aus Aegypten; allein in diesem Falle hätte der Psalmist die Ordnung verkehrt, hätte er das Nachfolgende (Manna, Kanaan) früher berührt, als das Vorausgehende.

ter Zorobabel — allen Kleinmut der verzagenden Heimgekehrten bannen.

Dennoch erscheint auch die prophetische Fassung der Stelle durch Augustinus keineswegs ausgeschlossen, wonach hier eine Parallele (inhaltlich verwandte Stelle) zu dem herrlichen Preisgesange des Zacharias (Lucas c. I.) vorläge. Aus dem irdischen Verheißungslande sei ja das Bundesvolk schließlich doch ausgeschlossen worden; aber bereits Jeremias c. XXXI sei ein neuer Bund in Aussicht gestellt, eine neue höhere Erlösung aus der Knechtschaft Satans, ein neues besseres Kanaan, der Himmel.

Mit dem letzten Gliede des Verses, worin die Furchtbarkeit des göttlichen Namens (Wesens) hervorgehoben, schlägt der Ton der Ermunterung bereits in jenen der Ermahnung über, dem bundestreuen Gotte auch Bundestreue zu halten.

III.

10) I[i]nítium sapiéntiæ timor Dómini; intelléctus bonus ómnibus faciéntibus eum; laudátio ejus manet in sæculum sæculi.	Randbeginn der Weisheit ist die Furcht vor Gott. Sinnesklugheit wird zu teil allen, welche ihr gemäß handeln; Teilhaft wird ein solcher auch ewigen Ruhmes.

10) Ohne Zweifel waren in jenen Tagen gesellschaftlicher Notlage, da Israëls Heimgekehrte mit äußeren und inneren Schwierigkeiten (Feindseligkeit der Nachbarvölker; Parteispaltungen; Mißwachs) zu kämpfen hatten, Verbesserungsvorschläge der mannigfachsten Art aufgetaucht. Der Psalmist kennt nur Eine Lösung: Vollständige Rückkehr zu Gott — durch treue Beobachtung seines Gesetzes. Wer diesen Rat befolgt, wird zweifachen Lohn ernten.

In seinem Innern wird klare Einsicht[1]) die Oberhand behaupten, ob auch die Verhältnisse zu einem unentwirrbaren Knäuel sich zusammenzuballen drohen. Er wird einen Frieden kosten, den die Welt nicht geben kann.

Aber auch nach außen hin wird er größeren, dauernderen Ruhmes[2]) teilhaft, als es der vergängliche, schnell verblassende Weltruhm ist. Letzteren vergleicht der Dichter (Dante im purgatorio XI, 100 —102) „einem Windstosse, der rauscht von hier, von dort, um schleunig zu verhallen, wobei die Seite und den Namen er vertauscht." Jene dagegen, deren Namen eingetragen sind im Buche des Lebens — und um dies zu erreichen verleiht Gott jedem zureichende Gnade; — sie werden in alle Ewigkeit selig gepriesen werden, wenn die Erde selbst mit all ihrer Eitelkeit und Scheingröße längst in Vergessenheit begraben liegt.

Näher jedoch die Doppelwohlfahrt des bundestreuen Mannes, sein dies- und jenseitiges Glück zu schildern, hat sich augenscheinlich der Verfasser des nächsten Psalmes zur Aufgabe gesetzt.

[1]) sakhal = ansehen; hineinsehen; Einblick und Einsicht gewinnen.

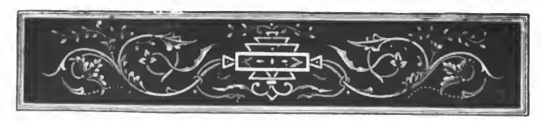
[2]) tehilláh von halál, welches hallen, hell sein (vom Tone); sodann hallen machen = singen, lobpreisen bedeutet.

Im Munde des Osterkommunikanten ganz besonders wird gegenwärtiger Ps. zum Lobpreise der hocherfreulichen Thatsache, daß die Gnade doch noch stärker als die Sünde. Jedes Frühlings Zauberpracht bezeugt ja laut, daß die Sünde nur eine Störung, keine Zerstörung der harmonisch gefügten Schöpfung herbeiführen konnte; noch lauter spricht sie zum Herzen des Sünders, aufzuwachen vom Winterschlafe der Sünde, die Ostersonne eines neuen Gnadenlebens hineinstrahlen zu lassen in die Seele, auf daß ungezählt viele Tugendkeime zur Entfaltung gelangen möchten. Schöner und herrlicher ja noch als die natürlichen, sind die übernatürlichen Wohlthaten, welche der Gott des neuen Bundes an seine Getreuen freigebigst spendet.

Kräftiger als das Manna in der Wüste nährt die Osterkommunion die Pilgrime dieser Erdenwüste Wohnlicher als in dem von Milch und Honig triefenden Kanaan lebt der Gläubige in der Kirche, dem Gottesreiche voll der Gnade und Wahrheit. Und welcher Bürger desselben das Unglück hatte, in Folge verletzter Bundespflicht sein Bundesrecht zu verlieren; auch die dritte und gewissermassen größte Wohlthat der Zurückerlangung des Verlorenen ist ihm nicht versagt. Der Bußpriester bietet sich ihm in der Osterbeichte als Zorobabel dar, den Verbannten in die Heimat zurückzuführen. Freilich darf er nun nicht vergessen, mit der wieder erworbenen Gnade treu mitzuwirken; denn lediglich der bewährte Streiter wird gekrönt werden; nur der die Ostergnade auf Erden bewahrt, wird auch Ostern feiern im Himmel.

Regensburg.

Prof. Dr. Schenz.



Drei Beförderer einer guten Kirchenmusik
aus dem vorigen Jahrhundert.

Das 18. Jahrhundert hat die traurige Berühmtheit, die Kirchenmusik auf einen beklagenswerth niederen Standpunkt herabgedrückt und dieses Elend auf das halbe 19. Jahrhundert vererbt zu haben. Die immer mehr aufblühende Oper und die fortschreitende Entwicklung eines selbstständigen Instrumentalstyles gaben Veranlassung, dem alten ehrwürdigen Kirchenstyl zu entsagen und sich der neuen, auf humanistischen Prinzipien beruhenden Compositionsweise zuzuwenden. Der Humanismus oder die Emanzipation des individuellen Geistes, welcher für die Oper ganz berechtigt war, aber mit der kirchlichen Objektivität sich wenig verträgt, gewann nach und nach Boden, was um so weniger auffallen kann, da sehr häufig die Kirchencomponisten sich zugleich und vielleicht noch mehr mit Operncomposition beschäftigten, welche theils von ihrer Stellung als Kapellmeister an Höfen oder in großen Städten gefordert wurde, theils ihnen angenehm war, da dadurch eher Menschenlob und Ehre und Lohn sich gewinnen ließ, als durch Compositionen für die Kirche. Die Sinnlichkeit und Leidenschaften wurden so ganz in's Spiel gezogen und übten ihren Einfluß auf den Geschmack und das Kunsturtheil aus.

Die alte polyphone Kunst gerieth in gänzliche Abnahme; zwar behauptete Anfangs dieses Jahrhunderts noch der sog. concertirende Styl, eine Nachblüthe der Polyphonie, das Feld, und es lieferten manche Meister noch gute und erbauende Werke für die Kirche, aber in seiner Beweglichkeit konnte dieser Styl die alte erhabene Kunst nicht mehr erreichen. Um Mitte des Jahrhunderts begannen die neueren Dur- und Moll-Geschlechter, welche sich aus den ariosen Gesängen entwickelt hatten, das Vorrecht über die alten Kirchentonarten auch in der Kirche anzusprechen und den Schwerpunkt der Composition ganz in die individuell ausdrucksvolle Melodie zu verlegen; dazu gesellte sich der Klangreiz der Instrumente. Nehmen wir noch dazu die darauffolgende „philosophische" Periode, wo die Kirche zu einer Staatsmagd erniedrigt wurde, der Glaube schwand und die kirchlichen Verordnungen in Vergessenheit geriethen, so sehen wir Grund genug, aus welchen Ursachen die Kirchenmusik so tief sinken mußte.

Aber inmitten der fortschreitenden Entartung gab es doch noch hin und wieder Männer, welche ihre Stimme dagegen erhoben, davor warnten, den guten Weg zeigten und, soweit es in ihrer Macht lag, dem verderblichen Strome einen Damm entgegenzusetzen suchten.

Drei solcher verdienter Männer sollen im Folgenden dem Leser vorgeführt werden. Unsere Zeit, welche sich so sehr bemüht, die verfallene Kirchenmusik wieder aufzurichten, hat wohl auch mehr Verständniß und Interesse für solche Anstrengungen und weiß sie richtiger zu würdigen.

I.

Als ersten dieser eine Reform oder Besserung anstrebenden Männer nenne ich den P. Meinrad Spieß,*) Conventualen des ehemaligen unmittelbaren freien Reichsstiftes Benediktinerordens Irsee in bayr. Schwaben. Das Licht der Welt erblickte er zu Honsolgen, einem ansehnlichen schwäbischen Dorfe, B.-A. Kaufbeuern, am 24. August 1683; mit einem vorzüglichen musikalischen Talente begabt, trat er in's Kloster Irsee und legte daselbst am 12. Nov. 1702 die hl. Gelübde ab. Nach Vollendung der philosophischen und theologischen Studien empfing er am 8. Januar 1708 die Priesterweihe. Seine trefflichen Kenntnisse und Fähigkeiten in Musik blieben von Seite seiner Obern nicht unbeachtet und sein Abt schickte ihn 1710 nach München, um sich unter der Leitung des damaligen churfürstlichen Kapellmeisters Jos. Anton Bernabei, welcher seinem berühmten Vater, Herkules Bernabei, 1690 in diesem Amte nachgefolgt war, zum vollkommenen Tonsetzer auszubilden.

Der Erfolg entsprach den Erwartungen. P. Meinrad erwies sich nunmehr nicht blos als tüchtigen Tonsetzer und Chordirektor, sondern auch

---

*) Quellen: Lindner A., Schriftsteller aus dem Benediktinerorden im heutigen Königreich Bayern. 1880. Regensburg, J. G. Manz. — P. Meinrad Spies, Tractatus musicus compositorio-practicus. 1745. Augsburg, J. Lotter. — Mittheilungen des Hochw. Hrn. Pfarrers Rixner in Irsee.

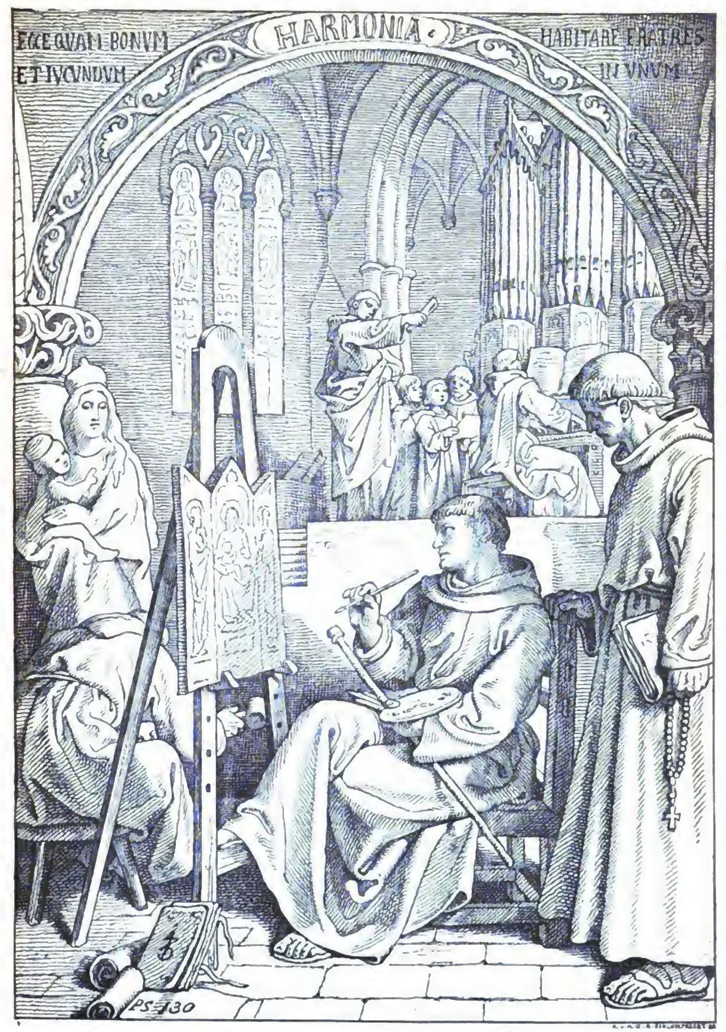


Illustration des harmonischen Zusammenwirkens der kirchlichen Künste im Orden des hl. Benedikt. (Composition von Führich.)

als einsichtsvollen und gesuchten Lehrer der Composition.

Er mag wohl von 1712 an, nach seiner Zurückkunft von München, bis 1749 oder 50 Musikdirektor des Stifts gewesen sein, da um 1750 P. Anselm Schwink als solcher namhaft gemacht wird, welcher 25 Jahre dieses Amt versah. Außerdem war P. Meinrad zeitweise Oekonom, viermal Subprior, ebenso oft Prior und dreimal Novizenmeister; am ersten Sonntag nach Epiphanie 1758 feierte er seine Sekundiz und schied am 12. Juli 1761, 78 Jahre alt, aus diesem Leben, um in der andern Welt im Kreise der Seligen Gott ein unaufhörliches Lob zu singen.

Was nun seine kirchenmusikalische Thätigkeit anbelangt, so erwarb er sich hiedurch hohe Verdienste. Als Schüler Bernabei's, dessen er öfters rühmend gedenkt, war er in alle Geheimnisse der guten Composition, sowohl der kirchlichen als weltlichen, eingeweiht; sein eigener Fleiß verschaffte ihm aber einen Umfang der Kenntnisse und eine Tüchtigkeit des Schaffens, welche ihn zu einem der ersten Musiker seiner Zeit machte. Er kannte die mathematischen Grundlagen der Tonkunst so gut und sicher wie die Gesetze des Contrapunkts; die neuere Compositionsweise war ihm so geläufig wie die alte; er studirte die Schöpfungen der alten Meister, um sich das Verständniß eines würdigen Kirchenstyles zu erschliessen, und war zugleich ein Freund theoretischer Werke; er las und benützte die Werke von P. Mauritius Vogt O. Cist., Neidhard, Euler, Murschhauser, Buttstet, Scheibe, Heinichen, Fux, Mattheson, Mitzler; mit vielen Musikgelehrten stand er in Verbindung und seit 1743 war er auch Mitglied der musikalischen Akademie in Deutschland.

Was ihm vor allem am Herzen lag und wofür er alle seine Kraft einsetzte, das war, — die Auswüchse, welche sich in Folge der blendenden weltlichen Musik auch in die Kirche eindrängten, zu bekämpfen, davor zu warnen und den guten Styl zu fördern. In diesem Sinne ordnete er seinen Chor und wirkte auch auf weitere Kreise durch Wort und That, — durch das Beispiel einer musterhaften Kirchenmusik, durch Veröffentlichung guter Kirchencompositionen und durch Belehrung und Unterricht. Sein Streben blieb nicht fruchtlos, es fand allseitige Anerkennung und manche Klöster wußten ihre jungen Leute zu keinem bessern Lehrer in der Composition zu schicken, als zu P. Meinrad; so wurden z. B. P. Raphael Weiß von Ottobeuern und P. Martin von Deggingen im Ries, ersterer 1750, letzterer 1760, von ihren Aebten nach Irsee gesendet, um unter der Leitung des P. Meinrad die Tonsetzkunst zu studiren.

Den Chören suchte er zu Hilfe zu kommen mit guten Compositionen; von diesen fanden, weil durch Druck veröffentlicht, weitere Verbreitung: 26 marian. Antiphonen, eine Parthie Vespersalmen, Sacræ cantiones für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung, 7 Festmessen, 22 Offertorien, eine lauretan. Litanei, 12 Sonatæ; außerdem schrieb er noch 8 Messen mit Orchester, 6 Missæ quadragesimales, Responsoria für die letzten drei Charwochentage, den Psalm Beatus vir a 4 voc. c. Org. ganz contrapunktisch gearbeitet.*) Von diesen Werken hat man noch Kenntniß; unzweifelhaft ging vieles andere bei der Säkularisation zu Grunde.

Das Hauptverdienst erwarb er sich jedoch durch die Herausgabe seines Compositionslehrbuches, welches 1745 bei J. Lotter in Augsburg erschien und den Titel führt: „Tractatus musicus compositorio-practicus, das ist musikalischer Tractat, in welchem alle gute und sichere Fundamenta zur musikalischen Composition aus denen alt- und neuesten besten Autoribus herausgezogen u. s. w. Op. VIII.“ Ist dieß Werk auch bezüglich der Ton- und Akkordlehre jetzt weit überholt, so bietet es des Guten und Belehrenden immer noch so viel, daß es auch jetzt noch mit großem Nutzen gelesen werden kann; es war aber gewiß eines der besten Lehrbücher seiner Zeit. In diesem Traktate legt er die besten Lehren und Vorschriften zur Composition nieder und führt den Schüler auf sicherem Wege zum Ziele. Zugleich zeichnet er darin den jämmerlichen Zustand der Kirchenmusik mit grellen Farben und hält schonungslos den betreffenden Persönlichkeiten ihre Verkehrtheit und ihre Sorglosigkeit vor. Doch lassen wir ihn selbst reden.

In der Vorrede rechtfertigt er sein Unternehmen dadurch, daß „jetziger Zeit wir eine Menge an Componisten haben; alles will dermahlen componiren, und alles ist componirt. Allein wie der Meister, so die Arbeit. Dann weil die selbst gewachsene, oder vom Himmel gefallene Componisten den größten Theil derjenigen ausmachen, welche ... ohne gründliche Einsicht in das innerliche Wesen, ohne genugsam praktische, standhafte Compositions-Reguln zu haben u. s. w. als halb Blinde im Finstern herum tappen; so folgt, daß auch dermahlen weder an tüchtigen Meistern, noch weniger an guter Arbeit Ueberfluß, au contraire, ein großer Mangel derselben sich äußere.“

S. 161 schreibt er: „ . . . da doch bei jetziger Welt nichts gemeineres will seyn, als daß

*) Die zwei letzten Werke besitzt die kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München in Manuscript; eine Copie von zwei Messen pro Quadrag. findet sich auf dem Chore von Ottobeuern.

man alles leichtfertiges, was immer auf dem Theatro, auch bey der Cammer- und Tafel-Concerten ist producirt worden, in die Kirchen bringe, auf Theatralische Art setze, über die Theatralische Arien einen Text zusammenschweisse, er mag sich schicken oder nicht, ligt wenig daran, wann man nur etwas lustiges unter dem Gottesdienst produciren kann. Und excediren dißfalls wider vielfältiges Dehortiren wackerer Männer .... die Geistlichen und Religiosen selbsten mehr, als alle andere, da doch diese, ihrer Vigilanz gemäß, alle üppige, unanständige Musiquen aus dem Gottesdienst zu exterminiren gäntzlichen sollen beflissen seyn." — „Wahr ist es! (S. 115) will eine musikalische Composition jetziger Zeit bey den Zuhörern den erwünschten Effect machen, so erfordert es Gedanken, Geist, Brillant u. s. w. Aber alles dieses muß geschehen cum grano salis et Majestate Ecclesiastica." — „Nicht selten (S. 134) aber geschieht es, daß in denen Gottes-Häusern oder Kirchen, und noch mehr bei den Taflen oder Mahlzeiten (und da gehet es an) Musiquen aufgeführt werden, die fast in lauter Butaden (Rouladen), Bizzarrien, Grillen, Fausen und Burlischen Fantastereyen bestehen."

Diesen Uebeln entgegenzuarbeiten, verfaßte er sein Buch, — um dadurch den wahren Endzweck der Musik desto gewisser zu erhalten, welcher ist: „durch verschiedene Kläng die Menschen zu allen guten Tugenden zu bewegen, damit Gottes Ehre befördert werde;" — „suche auch nichts anderes, als durch diese mit vieler Mühe zusammengetragenen Fundamenta die Lehrlinge der musikalischen Composition in soweit zu unterweisen, wie sie nach denen Contrapunkts-Reguln eine solide, ferme, gründlich, gravitätisch- und Majestätische Kirchenmusik gut praktisch solle setzen lernen." Er verwirft keineswegs den neueren, mehr ariosen Styl, auch nicht die Instrumente, aber jederzeit mahnt er, daß der kirchliche Charakter bewahrt werde.*)

Vor allem fordert er den contrapunktischen Satz und die Einhaltung der „alten Modi Ecclesiastici", woraus allein eine gute Kirchenmusik erblühen kann. „Man muß mit den 12 Tönen (Tonarten) meisterlich umzuspringen wissen; deßhalb, weil davon der mehrste und nothwendigste Theil einer ehrlichen Kirchenmusik abhanget." (S. 41.) Dieß ist vorzüglich nothwendig „in Stücken à capella, Contrapuncto, in Fugis Regularibus und genere diatonico: massen in anderen Compositionibus ariosis und im vermischten Geschlecht die mehrsten Reglen cessiren." „Uebrigens ist es besser, Diatonicè als zu sehr Chromaticè zu componiren." Deshalb warnt er auch vor den übermäßigen Quinten, Sexten, Octaven u.s.w., welche wenigstens aus den Kirchensachen entfernt bleiben müssen;" ebenso eifert er gegen den Tritonus in melodischen Gängen, „welcher vor Jahren bei ehrlichen Musiquen gar nicht oder sehr wenig sich haben dörfen blicken lassen, nunmehr nicht blos auf allen Theatris und fürstlichen Höfen, sondern auch sogar in die Gotteshäuser sich eingedrungen." „Querstände, chromatische Akkorde, übermäßige Sprünge haben ihr Gutes, im Contrapunkt und Kirchensachen muß freilich alles dieß Zeug wegbleiben." (S. 168.)

Wenn uns hier P. Meinrad in einzelnen Stücken zu hart zu urtheilen scheinen möchte, so müssen wir uns dabei erinnern, daß er zu einer Zeit lebte, wo die Contrapunktik noch als das Grundprincip der kirchlich-musikalischen Composition galt, wo der Streit um die alten Kirchentonarten und das moderne Dur- und Mollgeschlecht gerade am heftigsten entbrannte (P. Meinrad führt auch eine ziemlich ausgedehnte Polemik gegen die Neuerer) und daß die Aufstellung einer systematischen Akkordlehre und die Entwicklung der neueren Harmonik erst dem Ende des 18. Jahrhunderts angehört.

Er begnügt sich schließlich nicht damit, dem Lehrlinge technische Regeln und Uebungen zu bieten, sondern er greift tiefer in das Wesen der Composition hinein. Als Erforderniß zu einem wahren Componisten stellt er hin: 1) Talent, 2) Wissenschaft (gründliche Kenntniß der Compositionsgesetze und Fertigkeit in Anwendung derselben, also theoretische und praktische Durchbildung) und 3) Erfahrung, gemäß welcher man sich durch Fleiß, Beobachtung und Studium von Meisterwerken einen guten Geschmack aneignet. Der Componist beachte auch bei seinen Arbeiten, daß er „Ungebildeten nicht gelehrte Musik vorsetze oder Musikverständige mit simpler alltäglicher Kost traktire." Er vermeide alles gezwungene, überflüssige, weit hergeholte Wesen, ziehe die Kürze der Länge, die Natur allzugroßer Kunst vor, nehme die Ein- und Abschnitte wohl in Acht u. s. w. Auch über Inventio, Dispositio, Elaboratio und Decoratio weiß er passendes zu sagen.

So suchte er den Jünger der Tonkunst auf sicherem Pfade zu leiten, und gewiß, sein Wirken als Chorvorstand, als Compositeur und als Lehrer der Tonsetzkunst konnte nur ersprießlich und segensreich sein; und deßwegen verdient sein Name der Vergessenheit entrissen zu werden.

II.

In ganz anderer Weise die gute Kirchenmusik befördernd, erwies sich der berühmte Martin

*) Wie hoch P. Meinrad den Choral hält und wie wichtig ihm dessen gute Ausführung namentlich für Klöster erscheint, mag man in seinem Werke ersehen.

Gerbert von Hornau,*) Fürstabt des Reichsstiftes St. Blasien im Schwarzwald. Er stammte aus einer ausgewanderten Baseler Patrizierfamilie und ward am 12. August 1720 zu Horb am Nekar geboren. Er genoß eine vortreffliche Erziehung und eine tüchtige Grundlage seiner Bildung; neben den gewöhnlichen Gegenständen ward ihm ein sorgfältiger Unterricht in der Religion und in der Musik zu Theil. Seine Studien machte er zu Ehingen, Freiburg i. Br., Klingenau im Aargau und zuletzt in St. Blasien, wo die vortreffliche Organisation des Klosters einen solchen Eindruck auf ihn machte, daß er sich entschloß, dort einzutreten. 1737 verband er sich der Klostergemeinde durch die feierliche Profeß und erhielt 1744 die Priesterweihe.

Seine Talente machten Aufsehen; neben der Theologie betrieb er besonders Geschichte, alte Classiker, das Hebräische, ohne jedoch seinen Eifer für neuere Sprachen und Musik gerade zu sehr einschränken zu lassen. Der Fürstabt Meinrad übertrug ihm bald eine theologische Professur, dazu auch das Amt des Bibliothekars, wodurch er in sein rechtes Element gerieth und seinem Wissensdurste völlig Genüge thun konnte. Um ihm Gelegenheit zur weiteren Ausbildung zu geben, ließ ihn der Abt Reisen machen. Seine erste Reise betraf hauptsächlich den Zweck, verschiedene Bibliotheken kennen zu lernen; auf der zweiten durch Alemanien sammelte er Materialien zu einem ausführlichen Werke über die alte Liturgie dieses Theiles von Deutschland. Die dritte Reise nach Bayern, Oesterreich und Italien galt vorzüglich der Vervollständigung seiner Notizen über Kirchenmusik und Erlangung aller älteren Traktate über dieselbe. In Bologna weilte er mehrere Tage bei P. Martini, mit welchem er seit längerer Zeit schon in brieflichem Verkehre stand und besprach sich mit ihm über Musik; sehr behülflich war ihm dessen Bibliothek, welche er auf 17000 Numern angibt. Große Ausbeute gewährten ihm auch die Bibliotheken zu Rom, namentlich die Vatikanische. P. Heer schreibt: „Unser P. Martin hat sich ein Vierteljahr in Rom, noch länger aber in Wien aufgehalten und Neapel und Montecassino besucht. Seine autores inediti belaufen sich auf 50, er edirt aber nur die Hälfte davon." (Das geschah in seinen „Scriptores ecclesiast.) Am 15. Oktober 1764 wurde er zum Fürstabt erwählt.

Von Jugend auf hatte Gerbert die Musik geliebt und mußte sich Gewalt anthun, um ihr über seinen wissenschaftlichen Bestrebungen nicht die Obmacht zu lassen. Er zeigte sich als vorzüglicher Musikkenner, als Theoretiker wie als Praktiker, denn er spielte und componirte mit gleicher Gewandtheit. Als Jüngling schon bewies er sich als guter Orgelspieler, und als Cleriker componirte er Offertorien auf die Feste des Herrn und der Heiligen, welche zugleich mit jenen des P. Remigius Kleefatl, Conventualen seines Klosters († 1783), zu Augsburg durch den Druck veröffentlicht wurden. Später allerdings bereute er die Herausgabe dieser mit Orchesterbegleitung und im landläufigen Style geschriebenen Stücke, denn seine Anschauungen über die Kirchenmusik änderten sich bald, als er in die Geschichte der Kirchenmusik sich zu vertiefen begann.

Den Anlaß hiezu gab ihm ein geschriebener Codex aus dem Kloster St. Georg zu Villingen, welcher die fünf Bücher des A. Severinus Boethius de Musica, und Traktate von Hukbald, Guido u. a. enthielt und nach St. Blasien gebracht worden war, um zum Abdruck zu gelangen. (Ein Eintrag des Tagebuches von St. Peter bei Freiburg setzt diesen Codex in's 9. Jahrhundert und nennt ihn „wohl den schönsten und reichhaltigsten in ganz Europa.") Leider ging dieß kostbare Manuskript vor der Drucklegung in dem furchtbaren Brande, welcher am 23. Juli 1768 das ganze Kloster St. Blasien, den größten Theil der Bibliothek und eine große Menge von Materialien, welche Gerbert sich gesammelt hatte, in Asche legte, zu Grunde.

Doch auch ohne diesen Codex, der ihn übrigens nur um so mehr aufmerksam machte, welchen Werth und welche Sorgfalt man in älteren Zeiten dem gottesdienstlichen Gesange angedeihen ließ, würde er durch seine Nachforschungen über die alte Liturgie dahin geführt worden sein, das Augenmerk auf die Kirchenmusik zu richten. Diese Nachforschungen erschlossen ihm zugleich eine Unzahl der interessantesten und wichtigsten Notizen über die Anwendung und Behandlung des Kirchengesanges in den verschiedenen Epochen und forderten ihn gleichsam auf, das gewonnene Material wie immer möglich zu ergänzen und zu einem Ganzen, als Geschichte einer Kirchenmusik seit dem Anbeginn der christlichen Zeit bis auf seine Tage herab zu verarbeiten. (De Cantu et Musica sacra.)

Solche Forschungen, Arbeiten und Studien machten es ihm nun klar, daß die Kirchenmusik seinerzeit von dem Geiste und Charakter, welcher der hl. Musik bis auf's 17. Jahrhundert herab innewohnte, weit abgeirrt sei; wie besonders die Instrumentalmusik, die sich allmählig dem alten einfachen Kirchengesange beigesellte, nach und nach einen weltlichen, ausschweifenden Charakter angenommen, niemals aber so alles Maaß über-

*) Quellen: Fürstabt Martin Gerbert von St. Blasien. Ein Lebensbild aus dem vorigen Jahrhundert. Von Jos. Bader. Freiburg 1875. — Zapf, Literarische Reisen. I. Augsburg, Fr. Späth 1796. — Habert J. Ev., Zeitschrift für kathol. Kirchenmusik, 1868. Nr. 6. 7. — Gerbert's musikal. Schriften.

schritten habe, als zu seiner Zeit, durch luxuriöse und lascive Musiker, deren Uebertreibung sich bis zur Unerträglichkeit steigere; und wie dieß auch auf den Gesang verschlechternd zurückwirke. In der Vorrede zu „De Cantu“ (I. und II.) beklagt er diese Uebel bitter und führt unter anderm als Beispiel an, wie das Magnificat oder andere Gesänge oft mit ganz verstelltem und in Unordnung gebrachtem Texte componirt seien, wie die Worte unzählige Male wiederholt und die Texte durch das Geräusch der Instrumente und durch die hin- und hersingenden Stimmen so unverständlich werden, daß es scheine, als habe der Compositeur absichtlich deren Verständniß hintertreiben oder verdecken wollen, statt es durch die Annehmlichkeit der Töne zu erleichtern.

Gerbert hatte um so mehr Recht, über den allgemeinen Verfall der Kirchenmusik zu klagen, da ihm seine Reisen vielfache Gelegenheit gaben, sich davon an den verschiedensten Orten durch eigenes Anhören zu überzeugen*) und mit manchen besser gesinnten Männern das eingerissene Elend zu betrauern. Tief davon ergriffen kann er sich es nicht versagen, selbst an Papst Pius VI., welchem er sein Werk „Vetus liturgia alemanica“ widmete, zu schreiben: „So sind der Kirchengesang und die Kirchenmusik hauptsächliche Beförderungsmittel der Andacht; aber leider sehen wir dieselbe bei uns in Deutschland immer mehr verkommen, aus verkehrter Nachahmung der Italiener, welche hierin lieber dem weltlichen Geschmack fröhnen, als sich nach der päpstlichen Kapelle bilden wollen, wo die allein würdige Kirchenmusik, jene der menschlichen Stimme, zugelassen wird.“ Santarelli, der damalige päpstliche Kapellmeister, war gleicher Ansicht mit Gerbert, wie aus einem Briefe erhellt, welchen er 1774 an Gerbert richtete, und er klagt vorzüglich über die neuen Kirchencomponisten, welche z. B. einen oder den andern Vers eines Psalmes ganz gut componiren, die andern aber wieder so weichlich und wollüstig setzen, daß es nicht zum Ertragen ist. Den Hauptgrund sieht er darin, daß sich die jungen Componisten schon zu weise dünken, und es Mode geworden, die Alten zu verachten.*)

Santarelli verzweifelte an einer Besserung der Dinge, Gerbert jedoch gab noch nicht alle Hoffnung auf. Obwohl als Fürstabt mit vielen Sorgen und Geschäften beladen, ließ er doch die Kirchenmusik niemals aus den Augen, vielmehr sollten die Früchte seiner Studien erst reifen. Insbesondere lag ihm die Drucklegung seiner musikalischen Schriften am Herzen, wodurch er eine bessere Anschauung von der Kirchenmusik wach zu rufen hoffte; nach vielen Beschwerden, welche das Brandunglück verursachte, kamen sie zur Ausgabe: 1) De Cantu et Musica sacra a prima Ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus. Typis Monast. S. Blasii. 1774. 2 tomi, ein Werk von unschätzbarem Werthe, eine unerschöpfliche Fundgrube für Musikhistoriker.**) 2) Scriptores ecclesiastici de musica sacra, potissimum ex variis Italiæ, Galliæ et Germaniæ codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati. S. Blasien. 1784. 3 tomi, worin sich die Traktate über Musik von Aurelian, Hucbald, Odo, Guido, Regino, Berno und andern alten Tonlehrern finden. Viele musikalische Notizen nahm er auch in 3) Vetus liturgia allemanica, (1776, 2 tomi) und 4) Monumenta veteris liturgiæ alleman. (1779. 2 tomi) auf.

Das war aber nicht das einzige Feld seiner musikalischen Thätigkeit, er strebte nun den Zustand der Kirchenmusik in seinem Gotteshause auch zu verbessern. Vor allem schaffte er die bei der heil. Wandlung bisher gebräuchlichen Tusche und die nach derselben beliebten Arien ab und führte kaum drei Jahre nach dem Klosterbrande den Choralgesang wieder ordnungsmäßig ein, freilich mit vieler Mühe und schweren Kosten, da sämmtliche Choralbücher beim Klosterbrande verloren gegangen waren. Hiezu stellte er ein ganz neues, für die Congregation von St. Blasien bestimmtes Choralwerk her, welches unter dem Titel „Graduale romano-monasticum pro choro Monasterio S. Blasii in Sylva nigra jussu Rvdssmi et celsissimi S. R. J. Principis Martini Gerbert Abbatis congrg. S. Blasii edit. Typis Monast. S. Blasii. 2 Tomi. 4. 1774, erschien. Dieses Werk vollendete er unter Beihilfe des P. Frowin Länder († 1786), eines ausgezeichneten Organisten und Choralisten, dann des P. Fidelis Fauler (†1781) und P. Bonifaz Grünninger († 1825), welche letztere zwei das, was nicht gedruckt wurde, eigenhändig schön abschrieben.

*) Nikolai von Hamburg schreibt in seinen „Reisen“ 1783, Bd. IV. S. 544: „In Absicht auf Komposition hatte die katholische Kirchenmusik bis vor einigen Jahren noch immer viel von einem eigenthümlichen Charakter. Aber nunmehr drängt sich allenthalben die Opernmusik auch in die Kirche, und was noch schlimmer ist, die fade neumodische, italiänische Opernmusik. Dieß fand ich auch in Wien nur allzusehr. Ich wußte wirklich bei manchem Credo oder Benediktus zuweilen nicht, ob ich auch etwan Musik aus einer italiänischen Opera Buffa hörte. Das Beste war immer noch, wenn die Musik in dem Tone des Angenehmen und Lieblichen blieb, so daß sie nicht zu sehr herunter sank. Das war denn wenigstens erträglich. Selten hörte ich etwas Herzrührendes oder Erhabenes. Was prächtig sein sollte, war meist nur rauschend.“

*) Gerbert, De Cantu et Musica Sacra. II, 354. 355. Anmerk.

**) Er war mit P. Martini übereingekommen, die Geschichte der Musica sacra zu bearbeiten, während dieser an der Geschichte der alten Musik arbeitete.

Nachdem er auf dem Kirchenchore die Instrumente schon ziemlich eingeschränkt hatte, hielt er es endlich an der Zeit, seine Reformpläne der Kirchenmusik vollends in's Werk zu setzen; seine Idee war: allen Uebeln wäre durch gänzliche Entfernung der Instrumente mit Ausnahme der Orgel und durch den bloßen Gebrauch des Choralgesanges abzuhelfen; nur müßte man dafür sorgen, daß derselbe in einfacher und ernster Harmonie ertöne, des heil. Dienstes würdig, dem er gewidmet sei, frei von allem fremdartigen Schmucke, welcher dem kirchlichen Elemente und Cultus nicht gezieme.

Unerwartet kündigte 1787 der Stiftsdekan in einem Capitel den Conventualen den Wunsch und Rath ihres Abtes an mit weitläufiger Begründung; viele waren damit nicht einverstanden, aber gerade die besten Musiker und Musikverehrer, welche im Kloster weilten, waren die ersten, welche zur Entfernung der Instrumente vom Chore ihre Zustimmung gaben und die übrigen dazu beredeten. Am Pfingstfeste jenes Jahres wurde damit der Anfang gemacht, und von da an, schreibt der letzte Stiftsdekan, ertönte in unserm Tempel an den Festen, wenn auch der Abt celebrirte, nichts als Choralgesang. Damit aber zwischen den Festen erster, zweiter und dritter Klasse ein Unterschied stattfinde, so setzte P. Nonnosus Karg († 1811) Messen für 4 Singstimmen auf, die nur von der Orgel begleitet waren. In den Vespern aber wurden die Psalmen und Hymnen im Verlaufe des Jahres, je nach Verschiedenheit der Festtage mit einstimmigem Chorale oder mit Orgelbegleitung, hie und da auch mit vier Singstimmen abgesungen.

Zweifellos hat Gerbert wohl selbst einige gute Compositionen geliefert; bekannt ist nur eine sehr einfach gehaltene zweichörige Messe mit Basso cont. für den Gründonnerstag — nebst Introitus, Graduale, Offertorium und einem zweistimmigen Communiongesang, — welche als Anhang dem II. Bande „De Cantu" beigegeben ist; Bödlin nennt in seinen „Beiträgen zur Geschichte der Musik in Deutschland" (Freiburg 1792) auch einen Festchoral „Ecce Sacerdos" mit Begleitung der Orgel und einiger Blasinstrumente, welche Gerbert für die Einweihungsfeier der neuen Kirche 1778 componirt hatte.

Es läßt sich mit Recht annehmen, daß die Bemühungen Gerberts um Regeneration der Kirchenmusik sich nicht blos auf das eigene Kloster beschränkten, sondern auch in weiteren Kreisen Beachtung fanden. Die Kommunikation zwischen den einzelnen Klöstern war eine rege, lebhafter Austausch in wissenschaftlichen Dingen fand fortwährend statt, und in St. Blasien standen die wissenschaftlichen Bestrebungen damals sehr hoch; Gerbert hatte selbst eine Akademie von Gelehrten gegründet und das Kloster zählte mehrere namhafte Gelehrte unter seinen Conventualen; jüngere Mönche und Cleriker sendete man gerne in hervorragende Klöster, um dem höheren Studium und der Vollendung ihrer geistigen Ausbildung zu obliegen. Zudem waren die Klöster im geistigen Verkehre nicht von der Welt abgeschlossen; die gelehrten Mönche unterhielten Briefwechsel mit den verschiedensten Gelehrten und Künstlern, selbst Protestanten, welche hinwiederum die Klöster und ihre Bibliotheken besuchten und manches gute Samenkorn mit sich nahmen. Gerbert namentlich war auf seinen Reisen mit einer großen Zahl der edelsten Männer, besonders auch hervorragender Musiker und Musikgelehrter (z. B. v. Gluck, Dr. Burney u. a.) bekannt geworden und hatte mit ihnen den Verfall der Kirchenmusik besprochen und seine Ideen ihnen dargelegt; sollte dieser Ideenaustausch nicht manches Gute angeregt haben?

Wie schon bemerkt, erlaubte er sich auch dem Papste gegenüber seine Klagen, wenn auch in bescheidenster Weise, kundzugeben; für Deutschland aber hoffte er etwas dadurch thun zu können, daß er sich an den Metropoliten von Deutschland, den Churfürsten und Erzbischof Friedrich Karl Josef von Mainz wendete. Diesem widmete er sein Werk „De Cantu et Musica sacra" und ging ihn dringendst an, ihn, der an Frömmigkeit und Macht hervorrage, mit Rath und That zur Besserung der Uebelstände mitzuwirken; und solches erwartete er um so eher, als dieser, früher Archicantor zu Bamberg, dann vor seiner Erhebung auf den erzbischöflichen Stuhl Domcustos in Mainz, also mit Besorgung der Liturgie immer betraut, am leichtesten die Nothwendigkeit eines gemeinsamen Kampfes gegen die schlechte Kirchenmusik erfassen werde.

Gerbert starb am 13. Mai 1793; seine Wirksamkeit für heilige Musik wird aber dauern, so lange seine musikalischen Schriften existiren.

III.

Einen dritten Beförderer guter Kirchenmusik suchen wir wieder in einem schwäbischen Kloster — im Reichsstifte Ottobeuern Ord. S. Bened. Ueberhaupt scheint im ganzen Schwaben die Musik von jeher eine recht liebevolle Pflege gefunden zu haben. In Irsee treffen wir schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts drei Compositeure: Johann Seyß († 1619), Gregor Stemelius († 1619) und Carol. Andrä, später Abt († 1627); Weingarten hatte sich den tüchtigen Jakob Reiner, Schüler Orlando di Lasso's († 1606) und nach ihm den wohl nicht minder tüchtigen Michael Kraff zum Chordirektor bestellt; in St. Ulrich zu Augsburg beförderte der Abt Jakob Köplein (1548—1500) die Künste und

Wissenschaften aufs Beste und unter ihm lebten als bedeutende Musiker Johannes Dreer, Gregor Gastel und Johannes Merk (später Abt), von welchem sich noch einige Compositionen vorfinden; eine bedeutende Anzahl Werke der besten Meister wie Paläſtrina, Lasso, Viadana u. s. w. welche um 1580—1613 fürs Kloster abgeschrieben wurden, bewahren jetzt noch die Bibliotheken Augsburgs.*) Singknaben-Institute bestanden fortwährend in den Klöstern und die Chroniken melden bis zur Säkularisation herauf manchen Mönch von großer musikalischer Tüchtigkeit.

Auch das Reichsstift Ottobeuern**) pflegte neben dem Choral schon im 16. Jahrhundert die polyphone Musik in umfänglicher Weise; Zeugniß dafür gibt ein Codex, welcher erst vor mehreren Jahren durch den dortigen Bibliothekar auf dem Dachboden aufgefunden wurde und 1577 geschrieben ist; er enthält auf 61 Blättern im größten Folio Introitus und Messen für alle Festtage des Jahres für 4 und 5 Singstimmen; leider ist nirgends ein Autor genannt. Das an den Abt Kaspar Kindlmann (1547—84) gerichtete Widmungsgedicht besagt blos:

Cantica quæ duro semper quærenda labore
In veterum chartis antefuere tibi:
Hæc tibi cuncta simul congesta redegit in unum
Francius exacta commoditate librum.

(Fr. Christoph Frantzius war der Schreiber des Buches und wahrscheinlich capellae magister.) Übrigens war Abt Kaspar ein besonderer Freund der Musik, weßhalb ihm Glarean eigens ein Exemplar seines Werkes Dodekachordon mit einem sehr freundschaftlichen Dedikationsschreiben übersandte. Ottobeuern hatte nie Mangel an tüchtigen musikalischen Kräften. Der Abt Anselm Erb (1740—67) war selbst ein guter Musiker und ihm verdankt die Klosterkirche die zwei prächtigen Orgeln, von welchen die größere 65 klingende Stimmen hat und deren Bau etwa 32000 Gulden gekostet hat. Die Kirchenmusik im vorigen Jahrhunderte war auch hier wie fast überall mehr dem gewöhnlichen Geschmack, d. h. mit Instrumenten und mehr im ariosen Style, gefolgt, wenn auch die Auswüchse möglichst vermieden wurden. Doch nach dem Tode des Abtes Anselm sollte hierin eine Aenderung eintreten. Sein Nachfolger Abt Honorat Göhl suchte die Instrumente vom Kirchenchor zu entfernen und die Kirchenmusik ihrem Charakter gemäß einzurichten — einfach und majestätisch.

Honorat Göhl war geboren zu Immenstadt am 6. Januar 1733, machte seine Studien theils am Gymnasium zu Ottobeuern, theils zu Freising; am 13. November 1751 legte er feierliche Profeß ab und feierte nach Absolvirung der theologischen Kurse am 17. April 1757 sein erstes hl. Meßopfer. Vorerst war er als Lehrer der Syntax an der Klosterschule verwendet, bald jedoch übertrug ihm der Abt die Professur der Philosophie, dann das Amt eines Novizenmeisters und Direktors der Kleriker; später arbeitete er in dem Priorate St. Johann zu Feldkirch, welches zu Ottobeuern gehörte, als Seelsorger, bis nach dem Tode des Abtes Anselm sein Name aus der Wahlurne hervorging und ihm der klösterliche Hirtenstab überreicht wurde, am 13. Mai 1767. Als der eifrigste und gewissenhafteste Mönch hatte er diese Würde vollkommen verdient, er war die lebendige Ordensregel. Als Abt wirkte er so, daß seine Regierungszeit wohl die höchste Blütezeit des Klosters nach jeder Beziehung genannt werden kann, trotz den mißlichen Umständen, in welche die Klöster damals sich oft versetzt saben. Er erweiterte die Klosterschule, hob das wissenschaftliche Streben auf jede mögliche Weise und gründete zwei Seminare, das eine für adelige, das andere für bürgerliche und unbemittelte Zöglinge; beide Seminare zählten mitsammen 90 Zöglinge. Von 1789 ab besuchten jährlich 160 Studenten die Anstalt. Zwölf Conventualen waren mit dem Lehramte betraut, überdieß hatten sechs Mönche Musikunterricht zu ertheilen (2 im Gesang, 2 für Violine, 2 für Klavier).

Neben allem diesem lag dem Abte Honorat die Herstellung eines würdigen, feierlich ernsten Kirchengesanges besonders am Herzen. Vorerst suchte er den Gesang bei Prozessionen und festlichen Umzügen feierlicher zu gestalten. Zu diesem Zweck setzte der damalige Chor- und Musikdirigent P. Franz Schnitzer*) die bisher üblichen, für die einzelnen Festtage des Kirchenjahres anberaumten Antiphonen des einstimmigen Chorals in vierstimmige schöne Kirchengesänge um,

*) Vgl. Lindner A., Schriftsteller aus dem Benediktinerorden. 1880. Regensburg, J. G. Manz. — Wissenschaftl. Studien und Mittheilungen aus dem Benediktinerorden. Redigirt von P. Maurus Kinter, Archivar des Benediktinerstiftes Raigern bei Brünn. Jahrgang 1881. — Hiemit soll nicht gesagt sein, daß etwa um diese Zeit in andern Klöstern weniger für Musik geschah; keineswegs. Noch vorhandene Manuskripte, Musikwerke nnd die Chroniken zeugen von ähnlichem Eifer z. B. in St. Gallen, Einsiedeln, Benediktbeuern, Tegernsee, Weihenstephan, Garsten u. a. m.

**) Quellen: Lindner A. l. c. — Feyerabend P. Maurus, des ehemaligen Reichsstifts Ottobeuern sämmtliche Jahrbücher. 4 Bde. Ottobeuern 1813—16. — Hist.-pol. Bl. 1879. — Mittheilungen des hochw. Herrn P. Magnus Bernhard, Bibliothekars zu Ottobeuern.

*) P. Franz Schnitzer war geboren den 13. Dez. 1740 zu Wurzach, legte 1760 feierliche Profeß ab, empfing 1766 die Priesterweihe und starb am 9. Mai 1785. Viele seiner Compositionen sind noch in Ottobeuern vorhanden.



„Das alte und das neue Testament". Allegorisches Gemälde (nach der Vision Ezechiel's, cap. 10) von Fra Angelico, 15. Jahrh., gegenwärtig in der accademia delle belle arti zu Florenz. Der äußere Kreis umschließt die zwölf Patriarchen des alten Bundes, der innere die vier Evangelisten und die Apostel Paulus, Jacobus, Judas und Petrus. Zur Linken ist Ezechiel im Beschauen der symbolischen Kreise, zur Rechten der hl. Papst Gregor der Große mit dem Commentar zur Vision Ezechiel's. — Der gregorianische Gesang durchläuft im Kreise des Kirchenjahres mit dem liturgischen Texte die geheimnißvollen Vorbilder des alten Testamentes und deren Erfüllung im neuen Bunde im engsten Anschluße an die Geheimnisse der Schöpfung, Erlösung und Heiligung.

welche „von mehr als 30 Kehlen mit Orgelbegleitung gesungen, den Feierlichkeiten eine Herzerhebung und Anmuth verliehen, welche damals in den meisten, sogar kathedralen und metropolitanen Kirchen Deutschlands vermißt wurden." (Diese Antiphonen sind noch in der dortigen Bibliothek vorhanden.) Auch bei den andern gottesdienstlichen Gelegenheiten wurde der Gesang mit bloßer Orgelbegleitung bevorzugt. So führte Abt Honorat, schreibt P. Maurus Feyerabend, allmählig an den höheren Festtagen des Kirchenjahres den Contrapunktgesang vorerst bei der hl. Messe und nachmals auch bei den Vespern und einigen Tagzeiten, z. B. nach der Predigt bei der Non und sonst bei der Complet den mit dem Chorale stets abwechselnden vierstimmigen Gesang ein." Diese Weise eines alternirenden vierstimmigen und Choral-Chores auch bei den klösterlichen Tagzeiten hatte um so mehr Berechtigung, da der Chor der Mönche zu Ottobeuern nicht in einem abgeschlossenen Oratorium sich befand, sondern das ganze Officium im Presbyterium der Kirche, welches mit prächtigen Chorstühlen versehen ist und oberhalb welchem zu beiden Seiten die Emporen mit den zwei Orgeln sich erheben, sowohl zur Winters- als zur Sommerszeit abgehalten wurden. Als ein Denkmal daran wird noch das große Doppelchorpult aufbewahrt, an dessen Seiten zwei kleinere, weiter herabreichende eiserne Pulte für die Singknaben angebracht sind.

Ludwig Auerbacher, welcher noch Noviz in Ottobeuern war († 1847), schreibt in seinen Erinnerungen (Histor.-polit. Blätter 1879. I, 889): „An Festtagen wurde um 6 Uhr Morgens die Prim und Terz, von 9—½11 die Sext, Non und das Conventamt gesungen, von 3—¼4 Uhr sang man die Vesper und um 7 Uhr Abends das Completorium . . . Der Chor war bei Tag und Nacht immer gut besetzt und von gebildeten Männerstimmen gut gehalten. Nichts glich der Erhabenheit eines Te Deum, wenn es in mitternächtlicher Stunde mit Begleitung der beiden Orgeln in dem majestätischen Tempel von 40 Männerstimmen abgesungen wurde, oder eines Choral-Amtes, das zur Advent- und Fastenzeit von dem vollen Männerchor ohne Orgelbegleitung stattfand.

Freilich waren, wie Feyerabend meldet, nicht alle damit so zufrieden. Unstreitig (IV. 213) verdient so eine Kirchenmusik vor jeder andern Figuralmusik bei dem öffentlichen Gottesdienste, besonders, wenn es, wie eben damals, an einer Menge reiner und wohlgeübter Vokalstimmen nicht fehlt, einen entschiedenen Vorzug; jedoch konnte dieselbe Männern, welche in den Chorgesang alltäglich*) vier bis fünfthalb Stunden lang mit voller Anstrengung zu singen hatten, nicht wohl anders als sehr beschwerlich fallen, und nur das Beispiel und die Mitanstrengung des alten, würdigen Abtes gab derselben auf dessen noch übrige Lebensdauer einen unabgeänderten Fortgang."

Um würdige erhabene kirchliche Musikwerke zu erlangen, wendete sich Abt Honorat selbst nach Rom und an andere Orte, wo Compositionen von alten italienischen Meistern aufbewahrt wurden, und scheute keine Mühe und keine Kosten, sich dieselben zu verschaffen. Für die vorzügliche Aufführung der polyphonen Werke stand ihm — P. Schnitzer war 1785 gestorben — unter seinen Conventualen eine sehr tüchtige Kraft zu Gebote, nämlich P. Theodor Clarer, welcher 1789 die Chorleitung übernahm. Dieser Mann, geboren den 15. Juli 1766 zu Dorndorf bei Ulm, Professus 1789, war mit einem ausgezeichneten Musiktalente begabt, das er durch Studium und praktische Uebung zu hoher Vollkommenheit ausgebildet hatte;**) die Musik war so zu sagen sein zweites Leben, was von den klösterlichen Obliegenheiten an Zeit ihm übrig blieb, verwendete er auf Musik; doch betrieb er sie nicht zum bloßen Zeitvertreib, sondern als mildernstes Studium zur Erhebung und Begeisterung, dabei blieb er ein strenger und eifriger Beobachter seiner Ordensregel. Das war wieder ein Mann, der die Pläne des Abtes vollkommen erfaßte und ganz in dessen Intentionen einging. Unter seiner Leitung erhob sich in den letzten Zeiten des Stiftes die Musik zu einer hohen Vollendung, sowohl die weltliche als die kirchliche Musik. Für die Verherrlichung des Gottesdienstes war ihm keine Mühe zu groß und besonders die contrapunktischen Werke wurden unter seiner Direktion imposant und trefflich ausgeführt. „Man hörte an den höheren Festtagen in dem herrlichen Tempel Gesänge, welche das Ohr mit wundersamen Harmonien und das Gemüth mit heiliger Ehrfurcht erfüllten." L. Auerbacher gesteht, daß er die Contrapunkte später nie voller und präciser vernommen habe, als in Ottobeuern, und voll Pietät gegen diesen Mann schreibt er: „Theodor Clarer, Tonsetzer und Organist, dabei ein guter Tenor, leitete den Chor und verstand Jung und Alt durch seine Sanftmuth und Liebenswürdigkeit für die Musik einzunehmen und zu gleichem Eifer anzutreiben. Wenn mir je im Leben das Bild einer heitern und einträchtigen Künstlergesellschaft vorgekommen, so war es diese Versammlung, wo so ganz aus Liebe für die gute Sache und aus Zuneigung für die leitende Persönlichkeit gewirkt wurde."

So blieb es bis zum Tode des Abtes Honorat (17. Juli 1802); aber auch nachher — bis zur Klosteraufhebung hielt P. Clarer an der bisherigen Uebung fest. Die Säkularisation vernichtete ihm freilich das gewohnte Feld seiner musikalischen Thätigkeit, die Seminarien wurden aufgehoben, wenige Conventualen behielten noch ihren Wohnsitz in Ottobeuern, mit diesen behalf er — nun Pfarrer daselbst — sich so gut es ging. In den letzten Jahren seines Lebens machte er sogar den Versuch, den Choral in seinem Gotteshause wieder aufleben zu machen, wozu er junge Männer aus seiner Pfarrgemeinde nicht ohne bedeutenden Erfolg, unter seiner und der noch hier zurückgebliebenen Mitbrüder Anleitung vorbereitete. Er starb tief betrauert den 18. Juli 1810.

In vorstehenden Zeilen habe ich nun dem Leser eine klangreiche und wohlklingende Trias harmonica vorgeführt, eine Dreizahl von Männern, welche für die Kirchenmusik begeistert, für ihre Güte alles thaten. Sie wirkten zwar nicht auf ganz gleiche Weise, indem der eine (Gerbert) zumeist den Choralgesang, der andere (Abt Honorat) den einfachen und polyphonen Gesang betonte, der dritte (P. Spieß) auch die moderne Musikweise für die Kirche auf einen guten Weg zu leiten suchte. Alle drei aber gingen von der nämlichen Grundstimmung, von dem nämlichen

*) Nach den Congregationsstatuten waren gewöhnlich das Te Deum, an Festen des Abtes auch die Laudes, ferner die Prim, Terz, Non und Vesper zu singen, die übrigen Theile des Offiziums wurden recitirt; auch das Conventamt ward täglich gewöhnlich mit Choral-Gesang abgehalten.

**) Seine Compositionen s. Lindner A., l. c.

Grundprinzip aus, daß sich für den Gottesdienst nur eine „erhabene, majestätische“ Musik gezieme. — Die Klöster, die solches anstrebten, sind unterdeß der Strömung der Zeit zum Opfer gefallen, und die Kirchenmusik ging seitdem unbeirrt ihren Weg — leider nicht zum Bessern, bis der Cäcilienverein die Arbeit wieder aufnahm. Mögen diese Lebensbilder den Cäcilianern zur Ermunterung und Aneiferung sein, das begonnene Werk rastlos fortzusetzen und in ihrem verdienstlichen Streben niemals zu ermüden.

P. **Utto Kornmüller,**
O. S. B. in Metten.

Das Schlüsselsystem der Alten.



Die Herrschaft, welche das Klavier im Bereiche der ganzen Instrumental- und der damit verbundenen Vocalmusik ausübt, trägt wohl die Schuld daran, daß neben vielen andern Punkten besonders auch die Lehre von den „Musikschlüsseln“ in einer höchst einseitigen und unlogischen Weise behandelt wird. Leider sucht sich diese Oberflächlichkeit auch auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik geltend zu machen. Man lehrt und lernt die „Klavierschlüssel“, den sogenannten Violin- und Baßschlüssel, — und will von dem C-Schlüssel, dem sogenannten Sopran-, Mezzosopran-, Alt- und Tenorschlüssel und dem F- als Baritonschlüssel nichts hören.

Folgende Zeilen wollen versuchen, diesen Schlüsseln zu ihrem guten Rechte zu verhelfen. Zu diesem Behufe wird vorerst das Schlüsselsystem auf Grund der Elementarmusiklehre entwickelt, und dann der Zweck und Nutzen, d. i. die praktische Seite der Schlüssel im Einzelnen und in ihren Verhältnissen zu einander (in der Partituranlage) untersucht.

Die allgemeine Musiklehre unterscheidet drei Gattungen von Schlüsseln: den G, C und F-Schlüssel.*) Der G-, auch Violinschlüssel genannt, bestimmt die Linie, auf welcher das G der eingestrichenen Oktave steht.**) Ebenso bestimmt der C-Schlüssel die Linie des eingestrichenen c, und steht gewöhnlich für den Sopran auf der ersten, für den Mezzosopran auf der zweiten, für den Alt auf der dritten, für den Tenor auf der vierten Linie, daher die Benennungen: Sopran-, Mezzosopran-, Alt-, Tenorschlüssel. Der F-Schlüssel endlich fixirt jene Linie, auf welche das f der kleinen Oktave zu stehen kommt; man nennt ihn auf der dritten Linie Bariton- und auf der vierten Baßschlüssel; in ältern Vokalwerken findet er sich bisweilen auch auf der 5. Linie. — Zwar werden selbst in guten Lehrbüchern der neuern Zeit der C-Schlüssel auf der 2. Linie (Mezzosopran) und der F-Schlüssel auf der 3. Linie (Bariton) als nicht mehr gebräuchlich oder auch als überflüssig bezeichnet; sie gehören aber nothwendig in das logisch entwickelte System der Schlüssel, wie folgende Zusammenstellung beweist:



Durch die Einfügung dieser beiden Schlüssel kann das eingestrichene c von Linie zu Linie gerückt und so eine naturgemäße Versetzung dieses von jeder Singstimme erreichbaren Tones in terzenweiser Aufeinanderfolge hergestellt werden.

Dieses Schlüsselsystem hat sich aus dem Gebrauche der Choralschlüssel entwickelt.

Forschen wir dem Ursprunge der Schlüsselzeichen nach, so ergiebt sich, daß die jetzt gebräuchlichen Zeichen für die Schlüssel nur Umgestaltungen (besser Verunstaltungen) der Buchstaben F, C und G sind, welche nach Benennung der diatonischen Skala mit Buchstaben zuerst zur Fixirung eines Tones auf einer bestimmten Linie angewendet wurden. Auch andere Buchstaben der Skala, vornehmlich a oder b verwendete man zu genanntem Zwecke; doch erhielten sich F, G und C in der Mensuralnotenschrift bis zum heutigen Tage zugleich mit dem Fünfliniensysteme. Für den liturgisch gregorianischen Gesang bewahrte man den F- und C-Schlüssel sammt dem

*) Ueber den Ursprung und die historische Entwicklung der Schlüssel im Chorale vergl. Pothier: der gregorianische Choral, übersetzt von P. A. Kienle. Tournay bei Desclée, Lefebvre u. Comp. pag. 51 u. f. — Die Schlüssellehre findet sich leicht faßlich entwickelt in Haller, Vade mecum &c. §. 5. — bei Pustet in Regensburg.

**) Er hat jetzt allgemein seinen Platz auf der zweiten Linie des jetzigen Liniensystems; in alten Instrumentalpartituren kommt er auch auf der ersten Linie vor, und wird dann „französischer Violinschlüssel“ genannt.

Vierliniensystem.*) Die F und C-Schlüssel können also mit vollem Rechte die kirchlichen Musikschlüssel genannt werden. Im Choral finden wir sie auf verschiedenen Linien; den C-Schlüssel auf jeder, den F-Schlüssel auf den 3 obern Linien des Choralliniensystemes:



Fügen wir die 5. Linie, welche die Mensuralmusik geschaffen hat, hinzu, so treffen wir auf den gleichen Linien die 7 durch ebensoviele Haupttöne bedingten und nothwendigen Schlüssel:

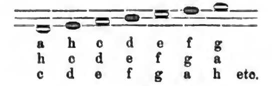




Die moderne Musik will nur mehr zwei Schlüssel anerkennen (Violin und Baß), auch versucht man die gregorianischen Gesänge ausschließlich im Violinschlüssel zur „Erleichterung" für den Sänger zu reproduziren, — wenn die S. R. C. nicht wäre, besäßen wir vielleicht schon das Missale mit seinen Intonationen, Präfationen im Violinschlüssel. Dem gegenüber behaupten wir, daß Niemand richtig Choral singen lernen und lehren kann, der nicht die Choralschlüssel genau versteht. Wer aber diese kennt, der kennt auch alle C- und F-Schlüssel der polyphonen Schreibart. Consequenterweise muß man entweder die 7 Schlüssel adoptiren oder sich mit einem (etwa dem Violinschlüssel auch für die tiefen und tiefsten Noten) begnügen! Daß aber in den 7 Schlüsseln nicht unnützer Ballast, sondern logische Ordnung und schöner Zusammenhang herrscht, dürfte sich aus nachfolgenden Sätzen ergeben.

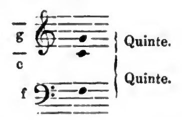
Wenn eine Note auf das Liniensystem geschrieben wird, und der Lehrer die Frage stellt: „Wie heißt diese Note?" so muß der Schüler logisch antworten: „Sie kann a, h, c, d, e, f oder g heißen." „Also, fügt der Lehrer hinzu, muß es 7 Schlüssel geben?" „Ja!" ist die einzig richtige Antwort. Man rühmt sich in unseren Tagen, das Mechanische beseitigt zu haben; und doch ist Nichts geisttödtender als die Methode zu lehren: Auf der 1. steht e, auf der 2. g ꝛc." Kein Schüler darf es wagen, um das „Warum" zu fragen, weil ihm die meisten Lehrer die Antwort schuldig bleiben. Andererseits macht es dem jungen Schüler erfahrungsgemäß Vergnügen, als Vorschule für die Schlüssel recht oft sich zu sagen „Wenn auf der ersten Linie a oder h, c, d ꝛc. steht, dann trifft auf die 2. c oder d, e, f u. s. w."

Die 7 Haupttöne haben auf drei Linien Platz.



Durch solche spielende Vorübungen gewinnt das Auge und der Verstand; mit dem Bild der Note ist schon das Intervall gegeben.

Für den denkenden Sänger also ist es leicht, das ganze Schlüsselsystem auf diese Weise gründlich zu erlernen. Ueberdieß beruht dasselbe auf dem die ganze theoretische Musik beherrschenden Quintenverhältnisse, nämlich:



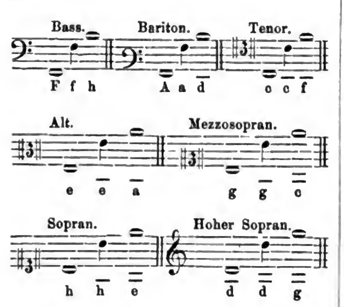
Nur der Unverstand kann von einer „nutzlosen Erschwerung des Gesangunterrichtes durch die C-, beziehungsweise durch die Mezzosopran- und Baritonschlüssel" reden. Die Sänger lernen diese Schlüssel theoretisch und praktisch sehr leicht; wie wäre es sonst möglich, riesige Repertoires alter Vocalmusik zu bewältigen, wovon gewöhnlich die große Mehrzahl mit — wenigstens fingirter Zuhilfenahme der verschiedensten Schlüssel transponirt werden muß? — Schwieriger wird allerdings das Verständniß der Schlüssel, wenn das System dadurch zerrissen wird, daß man den Mezzosopran- und Baritonschlüssel völlig ignorirt. Dadurch wird der logische Zusammenhang zerstört und die Schlüssellehre zum bloßen Gegenstand des Memorirens herabgedrückt.

Das Erlernen der sämmtlichen Schlüssel ist aber nicht blos leicht, sondern sehr nützlich. Zweck der Schlüssel ist im Allgemeinen, einen bestimmten Ton der diatonischen Skala festzustellen. Die Linie, auf welcher der [C-Schlüssel] oder [C-Schlüssel] steht, können wir getrost die C-Linie heißen, weil alle Noten, die darauf stehen, c genannt werden.

Wenn wir den Zweck der Schlüssel im Besondern kennen lernen wollen, ist vorerst die Frage angezeigt: Wozu dient uns das Liniensystem? Die 5 Linien ermöglichen es, 11 Töne der natürlichen Tonleiter, also fast 1½ Oktaven zu notiren, ohne eine Hilfslinie gebrauchen zu müßen. Der Umfang von 1½ Oktaven aber ist der gewöhnlich nur von guten Singstimmen wohlklingend erreichbare Umfang. Nun unterscheiden wir je nach der höhern oder tieferen Lage des Stimmenumfanges höhere oder tiefere Stimmen ein und derselben Stimmgattung, also hohe oder tiefe (Mezzo-) Soprane, hohe oder tiefe Alt-, Tenor-, Baßstimmen. Wodurch wird die diesen verschiedenen Stimmhöhen entsprech-

*) Siehe Magister choralis von Haberl, 6. Aufl. Regensburg, Pustet.

ende Notation in das Liniensystem ohne Herbeiziehung einer Hilfslinie ermöglicht? Antwort: „Durch die Schlüssel." Mit ihrer Hilfe können alle Töne des normalen menschlichen Stimmorgans, — soweit sie auf Wohlklang Anspruch machen können, ohne Hilfslinien notirt werden, von der Mitte der großen bis zur Mitte der zweigestrichenen Oktave:



Höhere Töne in den einzelnen Stimmen sind stets mit Vorsicht zu intoniren.

Die Notation des Altes scheint in der angegebenen Weise allerdings etwas tief; wer jedoch eigentliche Altstimmen kennen gelernt hat, weiß, daß sie nicht gerne über das a hinaussingen, daß das c ihnen nur in seltenen Fällen zugemuthet werden darf. Im 16. Jahrhundert wurden auch Männerstimmen, geübte Falsettisten, im Alte verwendet; in England und Italien hat sich dieser Gebrauch bis heute erhalten. Für solche Alte konnte auch das f und e der kleinen Oktave noch geschrieben werden. Für unsere jetzigen Altstimmen vermeiden wir gerne diese tiefsten Töne.

Mit Hilfe der verschiedenen Schlüssel haben die Alten, den Zweck des Liniensystem's wohl würdigend, nur ausnahmsweise eine Hilfslinie beigezogen. So z. B. begegnet man in den 14 Messen der bis jetzt erschienen 2 Messenbücher der Palestrinaausgabe (Band X und XI bei Breitkopf und Härtel) auf 349 Folioseiten etwa 3 oder 4 mal einer Hilfslinie, Dank der Herausgabe in den Originalschlüsseln! Da ist in der That der Zweck des Liniensystems richtig erkannt, aber auch der unterlegte Text in das richtige Raumverhältniß zu den Noten gebracht, weil diesem Raume nichts durch die Noten mit Hilfslinien entzogen wurde. Man halte nun dagegen eine im sogenannten Violinschlüssel geschriebene Altstimme! Wozu sind die 2 oberen Linien da?*)

Der C-Schlüssel auf der 4. Linie wird „Tenorschlüssel" genannt, schließt sich an den Alt in der Schreibweise, wie die Tenorstimme an die Altstimme in Bezug auf Tonhöhe. Der G- oder Violinschlüssel statt des C-Schlüssels für Tenor ist etwas ganz verkehrtes, weil er eine Oktave höher geschrieben ist, als seine Töne lauten. Aber er ist die Freude und der Liebling der gewöhnlichen Liedertafeltenöre! Nur einzelne wissen etwas vom Tenorschlüssel, von seiner Herkunft und Stellung und von seinem Zwecke! — Einzelne Kategorien der Instrumentalisten aber müssen neben dem G- und F- auch den C-Schlüssel für Alt und Tenor erlernen, denn die Altviola wird in keinem passendern Schlüssel geschrieben, als im Altschlüssel, und nur in den höchsten Applikaturen wird auch der G-Schlüssel zu Hilfe genommen. — Der große Tonumfang des Violoncello und des Fagott's verlangt außer dem Baßschlüssel auch den Tenor- und oft sogar den Violinschlüssel. Der Gebrauch des letzteren für den Tenorschlüssel, (also eine Oktave tiefer zu spielen) wie er besonders von Beethoven für das Violoncell verwendet wurde, erfordert für den Spieler eine ganz besondere Aufmerksamkeit auf die Stimmführung. Jeder praktische Cellist anerkennt deshalb den Werth des Tenorschlüssels.

Der Zweck und Nutzen der C-Schlüssel, und besonders des Mezzosopran- und Baritonschlüssels, erscheint uns noch wichtiger, wenn wir die Schlüssel in der Partituranlage betrachten. Wie in der oben erwähnten Notation im Umfange der Linien mit Hilfe der Schlüssel, so sind uns auch in der Partituranlage die Alten das beste Muster. Auch hierin gingen sie systematisch zu Werke. Es finde hier Platz, was Bellermann in der II. Auflage seines „Kontrapunktes" pag. 64 u. f. sagt: „Beim gewöhnlichen vierstimmigen Satze für Sopran, Alt, Tenor und Baß pflegte man die Schlüssel zunächst so zu setzen, daß das System des Basses mit dem F-Schlüssel auf der 4. Linie eine Quinte tiefer als das des Tenors stand; der Alt dann eine Terz höher als der Tenor, und der Sopran schließlich eine Quinte höher als der Alt, in folgender Weise:



Das ist noch unsere moderne normale (leider von vielen Unwissenden als veraltet und überflüssig verrufene!) Anwendung der vier Gesangschlüssel. Sie verdankt ihren Ursprung dem natürlichen Umfang der Stimmen . . . . ."

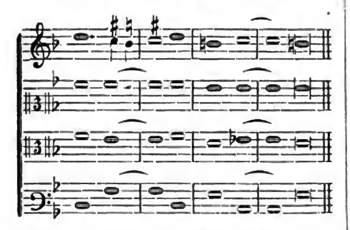
*) Durch die Nichtbeachtung des natürlichen Umfanges einer Altstimme sind unsere modernen Komponisten dahin gekommen, daß sie selten mehr für Alt, sondern meist für Mezzosopran schreiben; dann freilich haben diese Linien wieder einen Zweck. Aber die Folge dieses unnatürlichen Hinausdrängens der zweiten Stimme ist, daß die erste noch höher steigen muß und daß der schöne Ton verliert, der Gesang nicht mehr als solcher, sondern als Instrumentalmusik gepflegt wird.

„Dasselbe Verhältniß der Schlüssel, wie wir es soeben kennen gelernt haben, ist ferner noch in folgender, im 16. Jahrhundert sehr häufig angewendeten Zusammenstellung enthalten:



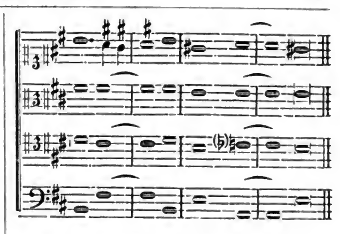
„Diese zweite Art nannten die ältern Italiener die Chiavi trasportate oder die Chiavette. Wenn die zuerst angeführte Stellung der Schlüssel ungefähr unserer heutigen Stimmung (als Kammerton) entspricht, verlangen die Chiavette eine Transposition um einige Stufen abwärts, oder mit andern Worten, das c der Chiavette klingt nach moderner Stimmung einige Stufen tiefer als unser c, vielleicht wie unser b, a oder as. Aus diesem Grunde kann man ein in den transponirten Schlüsseln notirtes Musikstück, ohne eine Note zu ändern, in moderne Partitur schreiben, und hat dann nur nöthig, die gewöhnlichen vier Gesangschlüssel mit der Vorzeichnung von drei Kreuzen oder vier Been vorzusetzen . . .“

Folgendes Beispiel mag die eben geschilderte, höchst einfache und praktische Manipulation des Transponirens der Chiavette illustriren.



(„Et homo factus est“ aus der Missa: O regem cœli, von Pierluigi da Palestrina. Palästrinaausgabe, Bd. X, pag. 41.)

Diese Lage ist meinen Sängern zu hoch; wie erleichtere ich ihnen die Ausführung, ohne auch nur eine Note zu ändern? Antwort: Ich transponire um eine Terz tiefer. Die geübtern Sänger sind mit dem Transponiren schon vertraut, den weniger geübten aber deute ich die Art und Weise des Transponirens näher an: Sopran singt den Sopranschlüssel mit 2 ♯; der Alt den Altschlüssel, der Tenor den Tenorschlüssel und der Baß den Baßschlüssel, jeder mit 2 ♯ Vorzeichnung. Die Partitur liest sich nun in folgender Weise:



Die Tonverhältnisse sind sowohl in den einzelnen Melodien als in den Harmonien die gleichen mit den obigen; die Tonhöhe des Ganzen aber liegt um eine kleine Terz tiefer. Das ♮ wird natürlich ein ♯ und der Halbtonschritt im vorletzten Takte des Tenors d - es durch ♮ als h - c hergestellt.

In umgekehrter Weise läßt sich die normale Schlüsselzusammenstellung durch Verwandlung in die Chiavette und mit Hilfe der ♮ und ♭ um eine Terz erhöhen. Die Messe „Iste Confessor“ von Palestrina z. B. hat ohne Transposition eine für meine Sänger etwas tiefe Lage. Ich lasse also dieselben eine Terz höher intoniren; der Sopran singt nun so, als hätte er statt des Sopranschlüssels den G-Schlüssel mit 3 ♭ oder 4 ♮; ebenso der Alt den Mezzosopran-, der Tenor den Alt-, der Baß den Baritonschlüssel. Die Tonverhältnisse bleiben die gleichen nach allen Richtungen: weil durch die Anwendung des C und F-Schlüssels auf verschiedenen Linien die gleichen Verhältnisse der Schlüsselzusammenstellung in der Partitur, (nämlich Sopran zu Alt eine Quinte, Alt zu Tenor eine Terz, Tenor zu Baß eine Quinte), ermöglicht wird.

Diese Vortheile weiß besonders der praktische Dirigent der alten Vokalwerke zu schätzen. Das Studium und die Aufführung von klassischen Musterkompositionen für den kath. Gottesdienst wird ihm dadurch in einer Weise erleichtert, von der der Nichteingeweihte keine Ahnung hat. Gerade deshalb aber muß der diese geordneten Partiturverhältnisse der Alten erkennende Dirigent lebhaft bedauern, daß sonst so verdienstvolle Herausgeber alter klassischer Werke durch die Versetzung des Mezzosopran- in den Altschlüssel und des Bariton- in den Baßschlüssel das Studium und die Aufführung ihrer Editionen sehr erschwerten.

Um nur ein Beispiel anzuführen, verweise ich auf die 4stimm. Turbagesänge in den Passionen von Francesco Soriano, wie sie im 4. Bande der Musica divina von Proske edirt sind. Dort ist der Mezzosopran- und Baritonschlüssel der Chiavette durch den Sopran-, beziehungsweise Baßschlüssel ersetzt. Man kann sich nun mit dieser allerdings gegen die schönen Verhältnisse der normalen Schlüsselordnung verstoßenden Aenderung zufrieden geben, wenn man die Tonlage nicht zu ändern braucht. Die Rücksicht aber auf die Sänger der Passion, d. i. des Evangelisten und Christus, erfordert gewöhnlich eine tiefere Into-

nation in die kleine oder große Terz. Sopran und Tenor thun dies leicht nach obigem Muster. Der Alt aber muß den Sopranschlüssel erst in den des Mezzosopran, der Baß aber den F-Schlüssel auf der 4. Linie in den ganz ungewohnten auf der 5. Linie transponiren. Wären die Originalschlüssel geblieben, wäre auch die normale Anlage in der Partitur geblieben, der Alt würde den Schlüssel des Mezzosopran in den des Alt, und der Baß den Baritonschlüssel in den des Basses ohne Schwierigkeit transponiren. — Dies ist ganz und gar aus der Praxis herausgegriffen. Es gehört in der That eine große Aufmerksamkeit und Partiturenkenntniß dazu, so abnorm edirte Werke unter den gegebenen Umständen, als da sind: ungestörter Fortgang der liturgischen Handlung und des Wechselgesanges, Unmöglichkeit eines vorbereitenden Einspielens u. s. w. ohne Anstoß sofort zu intoniren und singen zu lassen.

So ist also der Nutzen der „veralteten" Schlüssel, der „Kirchenschlüssel," wie sie auch genannt werden, besonders auch des Mezzosopran- und Baritonschlüssels nicht nur der, daß man der einzelnen Stimmgattung entsprechend im Liniensystem notiren kann, sondern auch der, daß sich eine Partituranlage herstellen läßt, welche in jeder Tonlage gleich geordnete Verhältnisse unter den einzelnen Stimmen bietet, wodurch das Studium und die Aufführung der unvergleichlich schönen Meisterwerke alter Musik uns nicht nur möglich, sondern sogar verhältnißmäßig leicht gemacht wird.

Es finden sich allerdings auch andere Schlüsselanordnungen, besonders erscheint in der Chiavette häufig der Tenor- statt des Baritonschlüssels, so daß der Baß, d. h. die unterste Stufe vom Tenor, resp. der nächst höheren eine Terz — und nicht Quinte — Abstand hat; hier geschieht die Transposition um eine Terz tiefer in den Sopran-, Alt-. Tenor- und Baritonschlüssel. Wie leicht ersichtlich, ist der Zweck dieser Anordnung, der, den Baß den höhern Stimmen näher zu führen, was der Klangwirkung ungemein günstig ist.

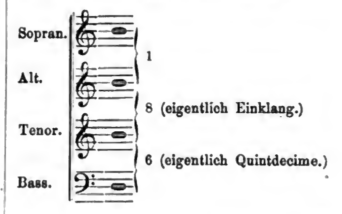
Andere Schlüsselanordnungen sind seltener und zeigen immer eine eigenthümliche Besetzung des Chores an, nämlich cum vocibus paribus, ad voces æquales, also nur mit Männer- oder nur mit Knabenstimmen, oder überhaupt mit mehreren gleichartigen Stimmen, z. B. Sopran, Alt, Tenor.



Die normale Schlüsselanordnung mit Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel wurde noch beibehalten, als die altehrwürdigen Kirchentonarten schon dem neueren auf dem Quintenzirkel basirten System der Dur- und Molltonarten auch in der Kirche weichen mußten. Die Chiavette, welche besonders für die höher gelegenen (III. V. VII. Ton) und für die in die Oberquart transponirten Kirchentonarten ihre naturgemäße Verwendung fanden, fielen mit diesen Tonarten um so leichter, als auch die Scheu vor dem fast schrankenlosen Gebrauch der Hilfslinien schwand. —

Es drängt sich die Frage von selbst auf, ob die Herausgabe alter Vokalwerke nicht sofort in einer bestimmten Transposition mit den modernen Vorzeichen geschehen solle? Darauf antwortet der Schreiber des Artikels: „das hohe Lied" von Palestrina, in der allgemeinen Musikalischen Zeitung, Leipzig 1881, Nr. 27: „Entweder oder! Entweder vollständige Umschreibung in diejenigen Tonlagen, welche für die gegenwärtige Praxis die richtigen sind, oder vollkommene Bewahrung der alten Gestalt mit allen ihren Schlüsseln. Wir sind erfreut zu bemerken, daß man solches auch bei der großen Gesammt-Ausgabe der Werke Palestrina's (bei Breitkopf und Härtel) bereits erkannt zu haben scheint, denn die Messen enthalten alles so, wie Palestrina es geschrieben." — Als praktischer Dirigent stimme ich für die Bewahrung der alten Gestalt mit allen ihren Schlüsseln. Denn es ist möglich, daß gerade die vom Herausgeber als richtig befundene Tonhöhe für die Verhältnisse meines Chores die passende nicht ist.

Seit dem Ueberhandnehmen der Klavierliteratur sucht man die sämmtlichen C-Schlüssel durch G- oder Violinschlüssel zu ersetzen. Eine Folge dieser Manier ist folgende Partituranlage:



Man kann sich an allerlei gewöhnen; so auch an das Lesen und Spielen derartiger Partituren. Aber jeder gründlich gebildete Musiker wird zugestehen, daß eine mit den C-Schlüsseln angelegte Partitur vernünftiger, den Denkgesetzen entsprechender und daher des denkenden Menschen würdiger erscheint. Allerdings wird derjenige, der das Lesen der C-Schlüssel nie übt, oder bei den ersten Versuchen schon erlahmt, dieselben nie erlernen.

Der kath. Kirchenmusiker aber soll von der Erhabenheit seiner Kunst eine mindestens ebenso hohe Achtung haben, wie etwa der Dirigent eines profanen Orchesters, der ja auch die C-Schlüssel

kennen muß, um eine Orchesterpartitur studiren und dirigiren zu können. Der kath. Kirchensänger soll sich die Uebung dieser Schlüssel um so mehr angelegen sein lassen, als sie mit den Schlüsseln des Chorals gleicher Abstammung und gleicher Bedeutung für die Lösung der Aufgabe des Kirchengesanges sind, und weil ja die Uebung der einen Schlüssel zugleich auch die Uebung der andern ist.

Die Ausrede: „es sei zu schwer, den Sängern diese ungewohnten Schlüssel beizubringen," ist gewöhnlich nur eine Beschönigung der Bequemlichkeit. Die Sänger haben doch vor Dezennien noch Messen von Mozart, Haydn bis herab zu Bühler und Konsorten in den C-Schlüsseln gesungen?! Sollen die jetzigen Kirchensänger, besonders wenn sie die hohe Aufgabe der Regenerirung der Kirchenmusik praktisch zu lösen bestimmt sind, in Bezug auf diesen Punkt der Elementarmusiklehre nicht wenigstens auf gleicher Stufe der Intelligenz mit jenen stehen? — Wenn nur einmal die Dirigenten das Schlüsselsystem beherrschen würden, so müßte das Geschrei von „überflüßiger Belastung" und dergl. bald verstummen. Es ist eine alte Erfahrung, daß die Sänger, von dem richtigen Lehrer geleitet, nicht etwa den einen oder andern, sondern alle Schlüssel durch die Uebung in kurzer Frist erlernen: ebenso sicher ist es, daß die mehrere Schlüssel übenden Sänger mit Erlernung derselben zugleich auch Lesefertigkeit und Treffsicherheit sich aneignen. Lesefertigkeit und Treffsicherheit aber sind die Vorbedingung und Vorschule der eigentlichen Gesangskunst. — Erst wenn diese Schwierigkeiten überwunden sind, kann man mit Erfolg daran denken, den Tonsinn des Sängers auszubilden, ihm die Kunst der reinen Intonation und Vokalisation, des richtigen und rechtzeitigen Athmens, des An- und Abschwellens, des ausdrucksrichtigen Vortrages melismatischer Figuren, wie sie der Choral so häufig und schön bietet, beizubringen, den Geschmack des Sängers auf das kirchlich Schöne zu richten u. s. w. Die wirklich guten Chöre können vom Blatte und zugleich nach der Direktion singen, gleichviel, ob die Noten im G-, C- oder F-Schlüssel stehen, während jene Chöre, welche nur den Violin-, beziehungsweise Baßschlüssel kultiviren, schon deswegen nicht zu den bessern Chören zu zählen sind, weil sie einen großen und wichtigen Theil der geistlichen und weltlichen Gesangliteratur vernachlässigen müssen. Man behilft sich allerdings häufig durch Umschreiben; aber die darauf verwendete Zeit und Mühewaltung könnte besser dem Studium der Schlüssel zugewendet werden! —

Auch die Lehrbücher der vorzüglichsten neuern protestantischen Autoren, eines Marx, Richter, Bußler und besonders Bellermanns empfehlen und befehlen die Uebung in den C-Schlüsseln als unerläßlich zur gründlichen Bildung in der Musik. Der kath. Kirchensänger ist es der Ehre seines Berufes schuldig, über das seichte Wissen der gewöhnlichen klavierspielenden und singenden Menge sich zu erheben, mit bloßen Surrogaten — ein solches ist wohl auch der Violinschlüssel an Stelle des C-Schlüssels — sich nicht zu begnügen, vielmehr seine musikalische Bildung auf dem soliden Fundamente einer gründlichen und folgerichtig entwickelten Musiklehre naturgemäß aufzubauen.

Regensburg. **Michael Haller.**

Notizen
über
Giov. Pierluigi da Palestrina.

Nicht bloß den Subscribenten [1]) der Gesammtausgabe von Palestrina's Werken, [2]) sondern jedem Freunde der altklassischen Kirchenmusik dürften nachfolgende in Baini's memorie storico critiche etc. theils unvollständig, theils gar nicht enthaltenen Fragmente und Mittheilungen von Interesse sein.

[1]) Von derselben sind jetzt 11 Bände vollendet, der 12. (das 3. Buch der Messen enthaltend) wird noch im Dez. 1881 sammt den lateinischen Titeln und Vorreden für die 11 Bände zur Versendung kommen. (Siehe auch Inserat S. 90 in vorliegendem C.-K.)

[2]) Zu den im C.-K. von 1880, S. 99 und 1881 S. VII. aufgezählten Abonnenten sind im Laufe dieses Jahres noch folgende beigetreten: Baltimore (Cathedralkirche), Breda (Vergroesen), Groningen (Jan de Wit), Marienberg (P. Margesin), Oberbilk (Werther Schönen), Rom (Seminarium Apollinare), Utrecht (Metropolitankirche), Utrecht (van Groeningen), Waalwyk (Smolders), Zug (Schildknecht).

Der Unterzeichnete hatte im Mai 1881 die Gnade, Sr. Heiligkeit Leo XIII. im Auftrage der Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig[1]) die bisher erschienenen 11 Bände der Gesammtausgabe in prächtigem Einband zu überreichen; während dieses Aufenthaltes in Rom erhielt er Zutritt zum Archiv der capella Julia[2]) in St. Peter, und benützte diese Gelegenheit, für den 30. Band der Gesammtausgabe, welcher „Documenta de vita et operibus Joannis Petral. Prænestini etc." enthalten soll, Material zu sammeln. Einzelnes soll hier als Lückenbüßer folgen.

1. Giovanni Pierluigi's Autograph.

Seit 12 Jahren forsche ich nach einem Musikautograph Pierluigi's, aber vergebens. Die Meister jener Zeit haben ihre Werke wohl in Partiturform (siehe C.-K. 1879, S. 6 u. 7) niedergeschrieben, aber ohne Taktstriche (vergl. Cerone il Melopeo, Zarlino, istituzioni armoniche und andere Theoretiker des 16. Jahrh.) — und dann wurden entweder die Stimmen in Einzelheften edirt, oder in Folianten auf gegenüberstehenden Seiten kopirt und gedruckt, das Originalmanuscript wurde dann weggeworfen oder ging auf andere Weise zu Grunde. Um sicherer zum Ziele zu gelangen, ließ ich einstweilen verschiedene Seiten aus den Zahlbüchern des Kapellarchiv's von St. Peter photographiren und zwar von den Jahren 1551,[1]) 1554 und 1589, in denen Giovanni jeden Monat eigenhändig seinen Gehalt abquittirte. Vielleicht gelingt es noch, aus der Currentschrift auf dem Wege der Vergleichung irgendwo in Rom das eine oder andere Blatt seines Musikautographes zu entdecken.

Das hier abgebildete Autograph stammt aus dem Jahre 1589; interessant ist die Beobachtung, daß Giovanni bei seiner zweiten Anstellung in St. Peter, die am 1. April 1571 stattgefunden hatte, schon mit 15 scudi monatlich honorirt ist, ein für die damalige Zeit sehr hoher Gehalt. Der Columnentitel „D. Joannes Petrus Aloysius magister cantorum" ist vom Zahlmeister kalligraphirt, der für jeden Sänger eine eigene Seite offen ließ, die erste nach den Klerikern für unsern Pierluigi.[2])

Für ungeübtere Leser folgt hier in Druckschrift aufgelöst, was im Autograph unklar scheint:

Jo Giouánj M°. di Capella ho riceuti
per il mese di Gennaro . . . △ 15[3])
Jo Giouáni pierluigi ho riceuti u. s. w.

durch alle Monate bis Oktober. Im Oktober sind in Rom überall Ferien, dieselben brachte auch Pierluigi, wie Dokumente aus Palestrina beweisen, in seiner Vaterstadt im Sabinergebirge (siehe C.-K. 1879) zu, das Monatgeld aber erhob für ihn: Jo Ani-

[1]) Der hl. Vater hatte die Gnade, proprio motu den Buchdruckern die große goldene, dem Unterzeichneten die große silberne Medaille als Zeichen seiner Anerkennung und Aufmunterung zum Geschenke zu machen.

[2]) Diese Musikkapelle wurde von Papst Sixtus IV. (1. Jan. 1480) für 12 Sänger gegründet, von Julius II. aber (nach dem sie benannt) am 19. Febr. 1513 mit neuen Einkünften vermehrt, unter der ausdrücklichen Bestimmung, daß 12 Knaben aufgenommen, erzogen und im Gesange unterrichtet werden sollen, „damit sie nöthigenfalls auch in der päpstlichen Kapelle verwendet werden könnten, bei der sich beinahe lauter Franzosen und Spanier befänden." In dicta capella sub invocatione Nativitatis B. M. quæ Julia nuncupatur, 12 sint cantores, et totidem scholares, ac 2 magistri, unus musicæ, alter grammaticæ, ut ex hujusmodi cantorum collegio, capellæ nostri palatii ad quam consueverunt cantores ex Galliarum et Hispaniarum partibus accersiri, cum nulli fere in urbe ad id apti educentur, cum opus fuerit, subveniri possit." Bullar. Vatic. Tom. II, p. 349.

[1]) Pierluigi steht in diesem Jahre zum erstenmal als Nachfolger von Rubino im Journal und quittirt: „Jo m' (= messer, Titel für Laien), Jouáni M°. (= maestro) del (sic!) capella Ho ricevuto per il mese di settembre △ 6 (Zeichen für scudo = beiläufig 5 M.)

[2]) Im Jahre 1554 lautet der Columnentitel M. Johanni pierluigi de Pellestrino (sic!) mastro della Musica; also schon drei verschiedene Titulaturen. (Vergleiche dagegen die unrichtige Mittheilung Baini's in seinen memorie etc. Tom. I. pag. 33).

[3]) Ich Johannes, Kapellmeister, habe erhalten für den Monat Januar u. s. w.

D. Jo: Pet.s Aloy.s Magister Cantorũ.

Io Giouanni m.ro di cappella ho riceuti per il mese
di Gennaro — 15
Io Giouanni pierluigi ho riceuti per il mese di febraro — 15
Io Giouanni ho riceuti per il mese di marzo — 15
Io Giouanni ho riceuti per il mese di Aprile — 15
Io Gio: ho riceuto per il mese di Maggio — 15
Io Gio: ho riceuto per il mese di Giugno — 15.
Io Gio: ho riceuto per il mese di luglio — 15
Io Gio: ho riceuto per il mese di Agosto — 15
Io Gio: ho riceuto per il mese di 7mbre — 15
Io Anibale pietrasanta decano ho riceuto
per il sopradetto s.r palestrina per ottobre — 15
Io Gio: ho riceuto per il mese di 9mbre — 15
Io Giouanni ho riceuto per il mese di xmbre — 15
Io Giouanni pierluigi m.ro di cappella
affermo quanto di sopra

Autograph Palestrina's aus dem Jahre 1589.

bale pietrasanta Decano (diesen Titel führte der älteste des Sängercollegiums) ho riceuto per il sopradetto Signor palestrina[1]) per ottobre Sc. 15. Am Schluße des Jahres schreibt Pierluigi als Gesammtquittung: Jo Giouáni pierluigi M°. di cappella affirmo quanto di sopra, (Ich ꝛc. bestätige, wie oben).

2. Über Singknaben und Organisten bei St. Peter.

Pierluigi war als Kapellmeister von St. Peter auch „Inspector" der Singknaben, und hatte freie Wohnung im „Gymnasium capellæ Juliæ", das erst im Jahre 1550, also ein Jahr vor seiner ersten Anstellung fertig geworden war,[2]) mit den Knaben und deren magister grammaticæ. Obwohl Julius II. 12 Knaben bestimmt hatte, so konnten aus Mangel an Mitteln 10 Jahre nach der Gründung (1523) erst drei Knaben unterhalten werden. Im Jahre 1551 sind vier Sopranisten im Monatsjournal aufgeführt: Joannes, Georgius, Christophorus,[3]) Julianus. Die nun folgenden als Altisten bezeichneten Persönlichkeiten haben das D (= Dominus oder Don) vor ihrem Namen, sind also nicht Knaben, sondern Falsettisten, hohe Tenore, wie sie auch heutzutage noch in Italien sich vorfinden. In den anglikanischen Cathedralen Englands verwendet man ebenfalls Männer zu Altisten (siehe C.-K. 1880, S. 73). Im Jahre 1584 gebot Pierluigi über sechs „Suprani", von denen der beste monatlich 4 sc., drei monatlich 3 sc., einer 2 sc. erhielten. Palestrina contrasignirt den Empfang dieser Monatszahlungen für die Knaben mit den kräftigen Worten: Ita est (So ist's) Joannes Petrus Aloysius. Zu den sechs Sopranen hatte er vier Altisten, jeder mit 7 scud., vier Tenoristen mit gleicher Bezahlung, 4 Baßisten, von denen drei monatlich 7, einer nur 4 sc. erhielt. Als Organist fungirte Locatelli[1]) mit $1^1/_2$ sc. monatlich!? Welche Stellung für den Organisten damals! Man brauchte ihn eben nur zu Vor- oder Nachspielen. Im Jahre 1593 wurde ein gewisser Cecus Napoletanus durch Stimmenmehrheit („weiße Bohnen", wie das Protokoll sagt) zum Organisten ernannt. Im Jahre 1597 versah Joh. Bapt. Zuchelli diese Stelle. Rascher Wechsel aus erklärlichen Gründen. Erst mit Hieron. Frescobaldi, Anfang des 17. Jahrh., wurde durch den beinahe plötzlich neu auftauchenden Kirchenmusikstyl, der dem Organisten einstweilen im Basso continuo auch während des Gesanges Beschäftigung gab, die Organistenstelle in St. Peter auf längere Zeit von in ihrer Art tüchtigen Meistern bekleidet.

3. Der Nachfolger Pierluigi's.

Es gelang mir, nachstehendes Document, das für die Musikgeschichte hohen Werth hat, auffindig zu machen:[2])

XII. Martii 1594.

Cum in proximo præterito capitulo per secreta suffragia fuerit decretum deputari Magistrum Capellæ in locum bonæ memoriæ Joannis Petri Loisii Prenestini et eisdem suffragiis primum locum obtinuerit Joannes Andrea Dragonus de Meldula et post illum Ruggerius Joanellus, in præsenti Capitulo Domini iustis de causis eorum animum moventibus viva voce remiserunt hoc negotium R^mo^. Dno Didaco de Campo majori eiusdem Capellæ Magistro cum facultate quod vice et nomine totius Capituli ex præfatis eligat quem magis idoneum iudicaverit pro servitio cultus divini ac nostræ Ecclesiæ cum solito salario et cum assignatione

---

[1]) Dieser Name war also bei seinen Zeitgenossen schon üblich, obwohl Giovanni immer nur pierluigi schreibt.

[2]) Libri introitus et exitus capellæ Juliæ anni 1550.

[3]) Dieser Christophorus scheint besonders gut entsprochen zu haben, er steht noch 1554 als „Supranus" eingetragen und erhielt Geldzulage.

[1]) Siehe Fètis, biographie universelle des musiciens unter Locatello Giov. Batt. Dort sind mehrere Kompositionen L. aufgeführt, die in Sammlungen des 16. Jahrh. aufgenommen sind. Eitner in der Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. u. 17. Jahrh. zählt 6 Nummern aus ebensovielen Collectionen auf, darunter ein 8stimm. Super flumina; die übrigen sind Madrigale.

[2]) Ex Libro Decretorum Capituli Vaticani ab anno 1585—1595. Lib. IX. fol. 181.

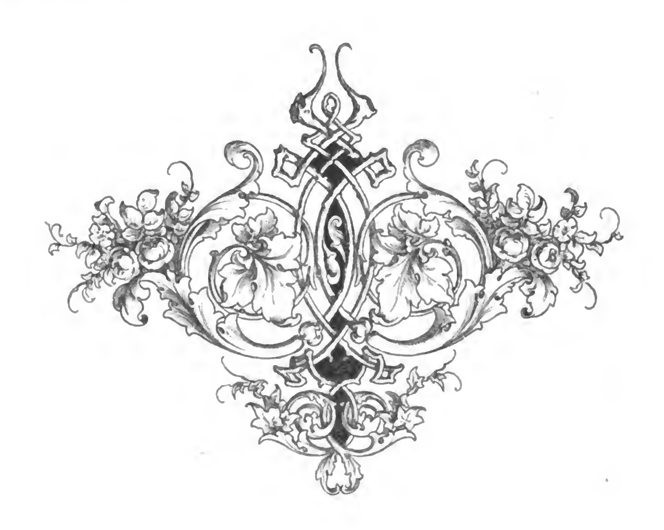
domus pro illius habitatione prope Ecclesiam ad effectum instruendi et educandi pueros eiusdem Capellæ et non alios.

Als neue Momente für die Musikgeschichte hebe ich aus diesem Actenstücke folgende Punkte hervor: 1. Ruggiero Giovanelli war nicht der einzige Kompetent für die Kapellmeisterstelle in St. Peter, beim Kapitel hatte J. Andr. Dragoni von Meldula[1]) den Vorzug erhalten. 2. Unter den „causæ justæ“ wird man das Alter Dragoni's, (Giovanelli war circa 20 Jahre jünger) und die größere musikalische Befähigung Giovanelli's verstehen müßen. 3. Der Schiedsrichter Didacus wird als kirchlicher Dignitär „major capellæ magister“ genannt, ein Titel, der im kanonischen Rechte gewöhnlich „primicerius, præcentor“ als erste Dignität nach dem præpositus und decanus angeführt wird, und dessen Inhaber den Chordienst zu leiten und über den Sängerchor die Aufsicht zu führen hatte. 4. Palestrina hatte also zu seinem Gehalte freie Wohnung, mit der Verpflichtung, die Singknaben zu unterrichten und zu erziehen, mit Ausschluß anderer. Die Unterscheidung Baini's zwischen den maestri de'putti und den maestri di capella (siehe bes. Tom. II. p. 280) ist ganz falsch.

Schließlich stelle ich an alle Leser dieser Zeilen die dringende Bitte, jede noch so unscheinbare Notiz, welche ihnen aus der Zeit des 16. Jahrh. bei ihrer Lectüre unterkömmt, mir gütigst mittheilen zu wollen, wenn sie in irgend einer Beziehung zu dem Manne steht, dessen Werken jeder Freund der Kirchenmusik die vollste Bewunderung und das ernsteste Studium zuwenden sollte.

Regensburg. **Fr. X. Haberl.**

[1]) Derselbe war seit Juni 1576 Kapellmeister an der lateranensischen Basilika und starb in dieser Stellung 1598.



Preisräthsel betreffend.

Die Lösung der drei Preisaufgaben im Cäcilienkalender für 1881 lautet:

I. Vorher Besinnen, dann Beginnen, oder: Vor Beginnen Besinnen.

II. Die erste möcht' wohl Jeder sein,
Die zweite schweift durch Flur und Hain.
Das Ganze hat ein Kind ersonnen,
Ein Weber hat es fein gesponnen.

Freischütz, Operntext von Kind, Musik von C. M. von Weber.

III. Schweigen zu rechter Zeit
Übertrifft Beredsamkeit.

An der Lösung betheiligten sich 268 Personen, von denen nachstehende das Richtige getroffen haben:

1. **Aigner** Ldw. c. theol. Regensburg.
2. **Arnold** C. Berlin.
3. **Bach** Jos. c. theol. Regensburg.
4. **Bartels** C. c. theol. Innsbruck.
5. * **Baumann** C. c. theol. Regensburg.
6. **Beck** Jos. Lehr. Ergoldsbach.
7. **Beelert** Friedr. c. theol. Innsbruck.
8. **Berngehrer** Lehr. Tristern.
9. **Christen** P. Severin, St. Paul (Kärnthen).
10. **Dirmeier** Gg. Coop. Neukirchen b. Weiden.
11. **Eberhard** Konr. c. theol. Olmütz.
12. **Gatterer** P. Hilar. Ord. Cap. Meran.
13. **Görtz** Ant. Langbroich (Aachen).
14. * **Greveler** H. Lehr. Altenberge (Westfalen).
15. **Groitz** J. Pfr. Ascholtshausen.
16. **Groß** Lehr. Oberglogau (Schlesien).
17. **Gutweniger** Fr. Aug. Marienberg (Tirol).
18. **Halfig** St. Lehr. Schönau (Cöln).
19. ***Hergenröther** J. Pfr. Hesselbach.
20. **Hergenröther** Dr. Th. Prof. Eichstätt.
21. **Holzner** Seb. c. theol. Regensbg.
22. **Hopfner** Isid. c. theol. Brixen.
23. **Huber** Frz. c. theol. Brixen.
24. **Jilke** Franz Curat Vilbes (Mähren).
25. **Klüppel** Th. Organist Liblar.
26. **Kobl** Seb. Lehr. Offendorf.
27. **Kornmüller** P. Utto O. S. B. Metten.
28. **Kraus** Jos. Lehr. Reichmannshausen (Unterfranken).
29. **Kraus** K. Vikar Regensburg.
30. **Krutschek** P. Coop. Falkenberg O. S.
31. **Lang** C. A. Kelheim.
32. **Lechner** H. Kelheim.
33. **Le Maire** Carl Dombic. Speyer.
34. **Luppen** Edm. S. Vik. Regensburg.
35. * **Manderla** Joh. Capl. Ratibor (Schlesien).
36. * **Margesin** P. Norb. Marienberg (Tirol).
37. **Mayer** Frz. Mus.-Lehr. München.
38. **Menz** Jos. München.
39. **Modlmayer** Jos. c. th. Freising.
40. **Mühlhoff** Carl Capl. Oberaudorf a. Inn.
41. **Ortwein** P. Magnus O. S. B. Meran.
42. **Ott** Herib. Deggendorf.
43. **Payerhofer** Joh. Capl. Murau (Steiermark).
44. **Pesch** G. Vik. Zülpich.
45. **Plaimschauer** Ed. Pfr. Wartberg (Steiermark).
46. **Pletzer** Joh Lehr. Oberndorf.
47. **Proska** Th. M. Sänger New-York.
48. **Richartz** Frz. Blyenbeck (Holland).
49. **Schaffer** H. Pfr. Ratibor.
50. **Schneider** J. c. theol. Innsbruck.
51. **Schöb** J. Pfr. Bichwil (Schweiz).
52. **Schulte** J. Pfr. Weißenfels a. S.
53. **Schwab** Ludw. Altbessingen.
54. **Schwarzt** Const. Marienthal.
55. **Seifriz** Gg. c. theol. Rottenburg.
56. **Stangl** A. Pfr. Schweitenkirchen.
57. **Urban** Karl Kapl. Kindberg.
58. **Walchegger** Joh. Kapl. Nickolsdorf.
59. **Weigl** Em. Prof. Eichstätt.
60. **Wirsing** Max. Würzburg.

Bei der Verloosung der 5 Preise ergaben sich folgende Numern: 36, 5, 19, 35, 14, so daß H. P. Norb. **Margesin** den 1., Hr. **Baumann** den 2. Preis erhielt; und ähnl. die übrigen.

Folgende Herrn haben die Rösselsprungaufgabe nicht in Versen mitgetheilt, mußten also von der Preisconcurrenz ausgeschlossen werden, obwohl sie die drei Räthsel richtig gelöst haben:

Vinc. Finster, Graz.
Carl Gabe, Feldkirch.
Bern. Haller, Neustift.
Jos. Mühlbayer, Göppingen.
P. Stanisl. Preiser, St. John's College (Minns., Amerika).
? ? , Lehrer in Köthen.
Joh. Mehler, Regensburg.
Andr. Ruhland, Regensburg.

Die Redaktion ist nicht mehr in der Lage, für diesen Jahrgang den theueren Spaß für Auflösungen zu bezahlen, glaubt aber doch Freunden von Räthseln einige Unterhaltung und Beschäftigung geben zu müßen; sie läßt daher mehrere auf Musik bezügliche Sphinxe **hier** aufstellen.

Musikalische Räthsel.

Bei jeder wohltönenden Melodie
Gehört meine erste zur Harmonie.
Soll dann meine zweite Silb' auch dabei sein,
Thut sie's mit der ersten wohl nicht allein.
Es bedarf einer dritten zum Vollgewicht, —
Doch such' sie bei uns nicht, ich hab sie nicht.
Als Ganzes nur bin ich vollkommen stumm.
Das erscheint dir kurios, und du fragst wohl warum?
Ich komm aus der Schmiede des alten Vulcan,
Dort lernte man weder Tenor noch Sopran.

Er war ein Freund der Harmonie
An seinen Werken magst du's spüren,
Als Meisterwerke gelten sie,
Und werden manches Herz noch rühren.

Sie sind ein Feind der Harmonie,
Sie lieben Lärmen, Toben, Fluchen.
Wer Ruhe liebt, der meidet sie,
Doch gibt's auch Menschen, die sie suchen.

Vier Silben sie nennen ein Instrument
Voll reich melodischen Tones;
Die erste hinweg und Jeder dann kennt
Die heil'ge Mutter des heiligen Sohnes.



Charade.

Das Erste eine Note ist,
Die nie der Dirigent vergißt.
Die letzten Zwei sind eine Stadt,
Die hochberühmten Namen hat.
Das Ganze ist ein Nasenschmaus —
Wer findet es wohl schnell heraus?

	ℳ
Nr. 10. (21) Drei Reihen Zungen, eine zu fünf Octaven, eine zu drei Octaven und eine zu einer Octave Subbaß. — Neun Register: Diapason, Viola, Gamba, Viol D'Amore, Flute, Oct. Celeste, Forte, Oct. Couplet, Subbaß.	410
Nr. 18 (39) Drei Reihen Zungen, zwei zu fünf Octaven, und eine zu zwei und einer halben Octave. — Neun Register: Diapason, Viola, Gamba, Viol D'Amore, Cor Anglais, Flute, Clarinett, Voix Celeste, Vox Humana.	480
Nr. 22. (47) Vier Reihen Zungen, drei zu fünf Octaven, und eine zu einer Octave, Subbaß. — Zwölf Register: Diapason, Viola, Gamba, Viol D'Amore, Cor Anglais, Flute, Cello, Clarinett, Subbaß, Oct. Couplet, Voix Celeste, Vox Humana.	580
Nr. 26. (56) Vier Reihen Zungen, drei zu fünf Octaven, und eine zu einer Octave, Sub-Baß. — Zwölf Register: Diapason, Melodia, Gamba, Viol D'Amore, Ear Horn, Flute, Cello, Oboe, Voix Celeste, Vox Humana, Subbaß, Oct. Couplet.	660
Nr. 28. (59) Fünf Reihen Zungen, drei zu fünf Octaven, eine zu zwei und einer halben Octave und eine zu einer Octave, Subbaß. — Fünfzehn Register: Diapason, Melodia, Gamba, Viol D'Amore, Ear Horn, Flute, Cello, Oboe, Harmonic Flute, Subbaß, Oct. Couplet, Voix Celeste, Vox Humana, Campanella und Pedal-point.	740
Nr. 38. (81) Vier Reihen Zungen, zwei zu fünf Octaven, und eine zu drei Octaven im Manual, eine 16 Fuß zu zwei und ein fünftel Octaven im Pedal. — Elf Register: Diapason, Viola, Gamba, Viol D'Amore, Trumpet, Cornet, Saraphone, Oct. Couplet, Voix Celeste, Vox Humana, Pedal Forte. (Hat eine bedeutende Preiserhöhung erlitten).	850

Bestellungen auf diese Instrumente werden **bis Bahnhof Regensburg franco** geliefert, oder, wenn der Bestellort näher an Hamburg liegt, von dort aus nach vorhergehender genauester Prüfung expedirt. Im letzten Falle kann der geehrte Empfänger die sämmtlichen Spesen für Zoll, sowie 10 ℳ Porto, das er zu tragen hätte, von den obigen Preisen abziehen.

Eine „Anweisung über die Behandlung und Einrichtung dieser Harmonium" wird auf Wunsch gratis versendet und jedem Instrumente beigelegt.

Da in den obigen **festen** Preisen **nur 5% Provision zu Gunsten der kirchlichen Musikschule** miteingeschlossen sind, so kann eine eventuelle Ratenzahlung **nicht über 3 Monate** nach Empfang des Instrumentes gewährt werden, wenn nicht 5% Verzinsung der Kaufsumme garantirt wird.

Auch für Oesterreich gelten die gleichen Preise, da gütige Bestellungen vom Freihafen Hamburg aus als Transitgut behandelt und die Kosten für Zoll, sowie 10 ℳ für Porto von den geehrten Käufern in Oesterreich von den oben angegebenen Preisen abgezogen werden dürfen.

Zahlreichen freundlichen Aufträgen sieht hochachtungsvoll entgegen

Regensburg, 1. Oktober 1881

Seb. Obermeier, Domtenorist
und Hausmeister der kirchlichen Musikschule.

Subscription
auf
die Gesammtausgabe der Werke
von
Giov. Pierluigi da Palestrina

nimmt der Unterzeichnete entgegen unter der Bedingung, daß die 11 bisher erschienenen Bände mit 110 M. sogleich bezahlt und für die noch folgenden 19 à 10 M. jährlich 20 M. garantirt werden. Mit Einband kostet jeder Band 12 M. Lateinische Titel und Vorreden gratis.

Fr. Xav. Haberl, Domkapellmeister.

Kyriale sive **Ordinarium Missæ** etc. Im grössten Imperialformat.

Ausgabe I. auf Maschinenpapier 9 M.
„ II. „ ital. Handpapier 12 M.

Einbände hiezu die sich apart berechnen:
N°. 1 in ½ Leder mit Leinwandüberzug 3 M. 40 ₰
„ 2 „ ganz Leder mit Goldschnitt 7 M. 20 ₰

Kyriale sive **Ordinarium Missæ,** sive Cantiones Missae communes pro diversitate Temporis et Festorum per annum excerptæ ex Graduali Romano quod curavit S. Rituum Congregatio sub auspiciis Pii PP. IX. et Leonis PP. XIII. Editio quinta emendata. 8°. 60 ₰

— — Dasselbe in ½ Chagrinband 1 M.

— — „ Ausgabe nur in Schwarzdruck. Editio stereotypa. 40 ₰

— — „ in ½ Lederband 70 ₰

— — Organum ad Kyriale, auctore Fr. Witt. Editio tertia augmentata. In Quer-Quarto. 2 M. 40 ₰

— — Dasselbe in ½ Chagrinband 3 M. 20 ₰

Officium Defunctorum et Ordo Exsequiarum pro Adultis et Parvulis unacum Missa et Absolutione Defunctorum. Ex Rituali, Missali, Graduali, Breviario et Pontificale Rom. accurate deprompta et disposita. A S. Rit. Congr adprobata. Editio altera. 8°. In Roth- und Schwarzdruck. 1 M. 20 ₰

— — Dasselbe in ½ Chagrinband 1 M. 80 ₰

— — „ „ Lederband mit Goldschnitt 3 M.

— — Stereotyp-Ausg. in Schwarzdruck. 50 ₰

— — Dasselbe in ½ Lederband 80 ₰

Officium Hebdomadæ sanctæ etc. in 8°. Stereotypausgabe in Schwarzdruck. 1 M. 60 ₰
— — in ½ Chagrinband 2 M. 60 ₰
— — „ Lederband mit Goldschnitt 3 M. 60 ₰
— — „ Chagrinband mit Goldschn. 4 M. 20 ₰

Officium Nativitatis D. N. J. Chr. etc. Cum Cantu ex Antiphonario Romano. Curante S. Rituum Congreg. 8°. In Roth- und Schwarz-Druck. 1 M.

— — Dasselbe in ½ Chagrinband 1 M. 60 ₰

Processionale Romanum sive Ordo sacrarum Processionum e Rituali Rom. depromptus, quæ similia in Missali et Pontificali Rom. additis habentur. Editio secunda pro majori canentium præsertim commoditate apte disposita. 8°. In Roth- und Schwarzdruck. 1 M. 20 ₰

— — Dasselbe in ½ Chagrinband 1 M. 80 ₰

Rituale Romanum etc. in 18°. In Roth- und Schwarzdruck. 3 M. 60 ₰

— — Dasselbe in ½ Chagrinband 4 M. 80 ₰

— — „ in Lederband mit Goldschnitt 5 M. 60 ₰

— — „ in Chagrinband mit Goldschnitt 6 M.

Ritus Consecrationis Ecclesiæ et Altarium etc. in 18°. In Roth- und Schwarzdruck. 2 M.

— — in ½ Chagrinband 2 M. 50 ₰

— — „ Lederband mit Goldschnitt 3 M. 20 ₰

Ritus Ordinum Minorum et **Majorum** etc. In 18°. In Roth- u. Schwarzdruck. 80 ₰

Vesperale Romanum juxta ordinem Breviarii Romani. Cum Cantu emendato editum sub auspiciis Sanctissimi Domini Nostri Leonis PP. XIII. Curante Sacr. Rituum Congregatione. Cum Privilegio. Editio secunda emendata. (1879.) 8°. In Roth- und Schwarzdruck. 6 M.

— — Dasselbe in ½ Chagrinband 8 M.

— — „ Lederband mit Goldschnitt 9 M.

An Proprien sind bis jetzt hiezu erschienen:
München 40 ₰. Münster 20 ₰. Regensburg 40 Pf. Utrecht 40 ₰. England 20 ₰. Irland 20 ₰. Lazaristen 20 ₰. Officium Ss. Cyrilli et Methodii 5 ₰.

— — Organum ad Vesperale compositum et redactum a Fr. X. Haberl et Jos. Hanisch. 2 Theile. In Quer-Quart. 9 M. 10 ₰

— — Dasselbe in einem ½ Chagrinbd. 12 M.

— — **Organum,** continens **Hymni Vesperarum.** 4°. 2 M. 40 ₰

Vom **Vesperale Rom.** 8° ist auch eine billige Stereotyp-Ausgabe unter der Presse.

B. Andere Kirchenmusikalien.

Aspergestafel für den Celebranten und Chor mit Noten. Folio. Roth und Schwarz 20 ₰
— — Dieselben, aufgezogen auf starkem Pappdeckel 50 ₰

Benz, J. B., (Op. 12.) Missa in honorem S. Joannis Baptistæ, 5 vocibus (Sopran, Alt, 2 Tenore und Bass) cantanda (s. C. V. C. No. 390.) Part. 3 M. Stimmen 80 ₰

Bertalotti's, Angelo, 50 zweistimmige Solfeggien. Mit einer Einleitung und Athmungszeichen versehen von F. X. Haberl. 62 S. in gr. 8°. 1 ℳ (25 Ex. à 90 ₰; 50 Ex. à 80 ₰; 75 Ex. à 70 ₰; 100 Ex. à 60 ₰.)

Birkler, W. & J. G. Mayer, Sammlung von Uebungsbeispielen für den Unterricht im contrapunktischen Kirchengesang. 1874. 8°. 120 S. 90 ₰

Bischoff, J. Chr., Missa „Sancti Spiritus" ad quatuor voces æquales. Vocal-Messe für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Part. 1 ℳ 60 ₰
Stimmen 50 ₰

Blied, Jac., (Op. 31.) Missa in honorem S. Catharinæ. Leichte Messe für dreistimmigen Männerchor. Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 40 ₰

— — (Op. 40) Missa in hon. S. Gertrudis ad quatuor voces Organo comitante. Part. 1 ℳ
Stimmen 50 ₰

Brief, offener, in Betreff der neuen Edition des „Graduale Romanum" durch die Sacr. Rituum Congregation. 1870. gr. 8°. 46 S. 75 ₰

Cantica sacra. Collegit et edidit J. M. Hauber. Cantui accommodavit vocem Organi C. Ett. Novam editionem curavit F. X. Witt. Cum Approb. 8°. 170 S.
Gebunden 1 ℳ 20 ₰

Casciolini, Cl., Requiem für 3 Männerstimmen. Partitur 70 ₰
Stimmen 70 ₰

— — **Psalm 50:** „Miserere mei Deus" für 4 Stimmen. Partitur 30 ₰
Stimmen 60 ₰

Choralgesänge, die gewöhnlichen, beim heiligen Amte. (Ohne Noten.) Lateinischer und deutscher Text. Zur Einlage in Laien-Gebetbücher sehr geeignet. 8 Seiten in kl. 16°. Preis für 100 Stück 3 ℳ
„ „ 1000 „ 20 ℳ

Cima, G. P., Vesperae de Communi Beatae Mariae Virginis. Ad 5 voces impares. (Cantus, Altus, Tenor I & II. et Bassus.) Stimmen 60 ₰

Croce, Giovanni, Missa Prima. Sexti Toni. V voc. Partitur 1 ℳ
Stimmen 90 ₰

— — **Missa** Secunda. Tertii Toni. V voc.
Partitur 1 ℳ Stimmen 90 ₰

— — **Missa** Tertia. Octavi Toni. V voc.
Partitur 1 ℳ Stimmen 90 ₰

Diebold, Joh., (Op. 6.) **Missa** „Te Deum laudamus" in honorem S. Ambrosii. Leicht ausführbare Messe für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur 1 ℳ
Stimmen 40 ₰

— — (Op. 17.) **Missa** „O Sanctissima". Für Sopran, Alt, Tenor und Bass. (Leicht ausführbar.) Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 40 ₰

Enchiridion Chorale, sive selectus locupletissimus cantionum liturgicarum juxta ritum S. Rom. Ecclesiae per totius anni circulum praescriptarum, redegit ac comitante Organo edidit J. G. Mettenleiter. Cum Approb. Episc. 8°. 1092 S. Gebunden.
Ermässigter Preis 4 ℳ 70 ₰

— — **Organum** hiezu. In Quer-4°.
Ermässigter Preis 12 ℳ 60 ₰

Ett, C., Cadenzen, Versetten, Präludien und Fugen für Orgel. Dritte von F. Riegel vermehrte und verbesserte Auflage. Quer 4°. 118 Seiten. 3 ℳ

— — **Missa pro Defunctis** ad quatuor voces inæquales. Partitur 60 ₰

— — **Missa in G-moll,** IV voc. (Musikbeilagen zur Musica sacra.) Partitur 30 ₰

— — **Witt, Missa** vocibus IV concinenda. (Musikbeilagen zur Musica sacra). Part. 40 ₰

Fischer, P. Cl., O. S. B. **Missa brevis pro Defunctis** quatuor vocibus imparibus concinendæ. Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 40 ₰

Gradualia in Dominicis Adventus et Quadragesimae: (die sämmtlichen Gradualien für die Sonntage im Advent und in der Fasten). Für vierstimmige gem. Stimmen von L. Hoffmann, J. G. Mettenleiter und Fr. X. Witt.
Partitur und Stimmen 1 ℳ 20 ₰

Gradualia: Am Aschermittwoche von Witt; in Festo St. Aloysii von Ortwein; pro Festo omnium Sanctorum v. Koenen; an verschiedenen Apostelfesten von Wendler; an anderen Apostelfesten, in festo Cathedræ S. Petri, in Festo conversionis S. Pauli, an den Festen von heiligen Aposteln oder Martyrern, in Festo S. Marci, in Octavo SS. Apost. Petri et Pauli von Witt. (7 Musikbeilagen aus der Musica Sacra 1880.) Preis 70 ₰

Greith, C., (Op. 5.) **tertia Missa choralis** ad 4 voces impar. cum Organo. Editio secunda. Stimmen 40 ₰

(Die Partitur hiezu ist als Beilage zur Musica sacra erschienen.)

— — (Op. 13.) **Missa** ad tres voces impares et Tenorem ad libitum, comitantibus 2 Violinis, Bassis, 2 Cornibus et Organo. Part. 2 ℳ 40 ₰
Stimmen 40 ₰

— — (Op. 16.) **Missa in honorem S. Josephi,** ad 4 voces impares, comitantibus 2 Violinis, Viola, Bassis, Organo, Flauto, 2 Oboe, 2 Cornibus, 2 Clarinis et 3 Trombonis cum Tympanis ad libitum. Partitur 3 ℳ 60 ₰
Männerstimmen 80 ₰
Instrumentalstimmen 1 ℳ 40 ₰

Greith, C., (Op. 35.) „**Missa solemnis**“ ad 4 voc. impares comitente Organo, 2 Violinis, Viola, Violoncello, Basso, 2 Oboe et 2 Cornibus. (S. C. V. C. N°. 309.) Part. 4 ℳ 60 ₰
Männerstimmen 1 ℳ 60 ₰
Instrumentalstimmen 3 ℳ 20 ₰

— — **Graduale** am Feste des heiligen Paul vom Kreuz und Offertorium auf das Fest des heiligen Erzengels Michael nebst einem „Tantum ergo“ von Rieder. (Musikbeilagen zur Musica sacra). Partitur 30 ₰

Haberl, Fr. X., Liederrosenkranz zu Ehren der seligsten Jungfrau Maria. Original-Compositionen für 3, 4 und 5 Männerstimmen. Quer 4°. 2 Abtheilungen. Partitur 2 ℳ 80 ₰
Stimmenhefte 3 ℳ 20 ₰

— — **Magister choralis** etc. Sechste vermehrte und verbesserte Auflage. 1881. 8°. (s. C. V. C. N°. 36.) Gebunden 1 ℳ 40 ₰

Haller, Mich., (Op. 3.) **Requiem** ad 4 voc. impares, comit. 4 Trombonis et Organum ad libitum. Editio secunda. (s. C. V. C. N°. 299.)
Partitur 1 ℳ 20 ₰
Singstimmen 40 ₰
Instrumentalstimmen 25 ₰

— — (Op. 4.) **Missa Prima** pro Cantu, Alto et Basso, Organum ad libitum. (s. C. V. C. N°. 255.) Partitur 1 ℳ
Stimmen 50 ₰

— — (Op. 5.) **Missa Secunda** pro Cantu, Alto et Basso. Organum ad libitum. (s. C. V. C. N°. 255.) Partitur 1 ℳ
Stimmen 50 ₰

— — (Op. 6.) **Missa** „Assumpta est“ ad 4 voces æquales, Organo vel Trombonis comitantibus. (s. C. V. C. N°. 309.) Part. 1 ℳ 80 ₰
Singstimmen 50 ₰
Instrumentalstimmen 50 ₰

— — (Op. 7.) **Missa Tertia** ad 2 voces cum Organo vel Harmonio. Editio tertia. (s. C. V. C. N°. 312.) Partitur 1 ℳ
Stimmen 40 ₰

— — (Op. 8.) **Missa Quarta** ad 2 voces cum Organo vel Harmonio. Editio tertia. (s. C. V. C. N°. 311.) Partitur 1 ℳ
Stimmen 40 ₰

— — (Op. 9.) **Missa Quinta. „Requiem“** ad 2 voces aequales cum Organo. (s. C. V. C. N°. 372.) Partitur 1 ℳ
Stimmen 40 ₰

— — (Op. 14.) **Cantica in honorem B. Mariæ Virginis** ad 2 voces cum Organo. Continens: Litaniae lauretanae. — Sub tuum praesidium. — Ave Maria. (Offertorium.) — Regina coeli. — Salve regina. — 2 Pange lingua. (s. C. V. C. N°. 369.) Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 60 ₰

Haller, Mich., (Op. 15.) **XVIII Motetta** ad 3, 4 et 8 voces. (s. C. V. C. N°. 400.)
Partitur 2 ℳ
Stimmen 80 ₰

— — (Op. 16.) **Laudes Eucharisticae** seu Cantus sacri cultui Ss. Sacramenti tam in Expositionibus quam in Processionibus servientes, ad 4, 5 et 6 voces. (s. C. V. C. N°. 399.) Partitur 2 ℳ 60 ₰
Singstimmen 1 ℳ
Instrumentalstimmen 10 ₰

— — (Op. 17a.) **Maiengrüsse.** Zehn Gesänge zur seligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria, für vierstimmigen gemischten Chor. (s. C. V. C. N°. 459.) Partitur 1 ℳ
Stimmen 40 ₰

— — (Op. 17b) **Neue Maiengrüsse.** Zwölf Lieder zur seligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria für vierstimmigen gemischten Chor.
Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 80 ₰

— — (Op. 18.) **X Motetta** pro festis principalibus Domini ad duas voces cum Organo. Continens: Offertoria ad I. II. et III. Missam in Nativ. D.; — Motettum „Parvulus filius“. — Offertorium pro festo Epiphaniae Domini; — Motettum „Haec dies“. — Offertoria pro Dominica Res. Dom., — feriae II. Res. Dom., — festi Ascensionis, — et Dominicae Pentecostes. Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 50 ₰

— — (Op. 19.) **Missa Septima** in honorem S. Cunegundis, Imperatricis Virginis, ad 4 voces inaequales. (s. C. V. C. N°. 451.)
Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 50 ₰

— — (Op. 20.) **Missa Octava** „O salutaris hostia“ ad quatuor voces inaequales.
Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 50 ₰

— — (Op. 21.) **Cantiones ad recipiendum processionaliter** Episcopum Ordinarium ad 3, 4 et 6 voces. Partitur 50 ₰
Stimmen 48 ₰

— — (Op. 22.) **Missa Nona „O quam suavis est“** ad quatuor voces inæquales.
Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 50 ₰

— — (Op. 23.) **Missa Decima** ad duas voces cum Organo comitante. Partitur 1 ℳ
Stimmen 40 ₰

— — (Op. 24.) **Missa Undecima** in honorem S. Henrici Imperatoris, confessoris. Ad quinque voces. Partitur 1 ℳ 50 ₰
Stimmen 60 ₰

— — **Te Deum laudamus** ad 4 voc. impar., comit. Organo sive 3 Trombonis etc. (s. C. V. C. N°. 182.) Partitur 1 ℳ 60 ₰
Singstimmen 40 ₰
Instrumentalstimmen 40 ₰

Haller, Mich., Litaniae Lauretanae (G-Dur) ad quatuor voces inaequales. (s. C. V. C. N°. 300) Partitur 40 ₰
Stimmen 40 ₰

— — **Vade mecum für Gesangunterricht.** Eine vollständige Gesanglehre. Dritte verbesserte Auflage. 8°. Gebunden 1 ℳ

Hanisch, Jos., Collectio Cantionum Sacrarum ad 4, 5, et 6 voces et Organum. (s. C. V. C. N°. 236.) Part. 1 ℳ 80 ₰
Stimmen 90 ₰

— — **Missa pro Defunctis** cum responsorio „Libera me, Domine", ad tres voces pares. (Tenor, Bassus I. et II. comitante Organo et 2 Trombonis ad libitum.) (s. C. V. C. N°. 290.) Partitur 3 ℳ
Stimmen 1 ℳ

— — **Organum** comitans ad Hymnos Vesperarum. Cantus Hymnorum ex Vesperale Romanum quod curavit S. R. C. 2 ℳ 40 ₰

— — **12 Pange lingua** (8 für gemischte, 4 für Männerstimmen.) Stimmen 20 ₰

— — **Begräbnissgesänge** für 3 und 4 Männerstimmen (Ps. De profundis, Miserere, Cant. Benedictus nebst den Choralantiphonen und Cantus firmus).
Stimmen für Tenor I & II, Bass I & II. 60 ₰
3 Posaunenstimmen mit Text versehen 20 ₰

Hasler, J. L., Missa „secunda" ad 4 Voces inæquales. Ex Codicibus originalibus in Partitionem redegit Fr. Witt. Editio secunda. (s. C. V. C. N°. 37.) Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 40 ₰

Jaspers, C., Missa I. (brevis) in honorem B. M. V., Consolatricis Afflictorum ad 4 voces inæquales. Editio secunda. Partitur 1 ℳ
Stimmen 40 ₰

— — **Missa secunda in honorem B. M. V.** de perpetuo succurso ad quatuor voces inaequales. Partitur 1 ℳ
Stimmen 40 ₰

— — **Gesänge zu U. L. F. von der immerwährenden Hilfe** 50 ₰

Kaim, A., (Op. 5.) **Missa** „Jesu Redemptor" ad 4 voces inæquales. Cum Organo ad libitum. Editio quarta. (s. C. V. C. N°. 69.) Partitur 1 ℳ
Stimmen 50 ₰

— — (Op. 6.) **Te Deum laudamus.** Hymnus compos. ad 6 voces. com. Organo ad libitum. (s. C. V. C. N°. 179.) Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 60 ₰

— — (Op. 9.) **Missa** „in honorem S. Henrici" ad quatuor voces inaequales (Canto, Alto, Tenore, Basso). Editio secunda.
Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 60 ₰

Kaim, A., (Op. 10.) **Königshymne** für siebenstimmigen Chor (2 Sopran, 1 Alt, 2 Tenore und 2 Bässe. Mit latein. und deutschem Texte. Partitur 3 ℳ

Katalog des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins, enthaltend die von dem Referenten-Collegium in den Vereinskatalog aufgenommenen kirchenmusikalischen oder auf Kirchenmusik bezüglichen Werke. I. Abtheilung N°. 1—164. Zweite Auflage. Lexicon 8°. 90 ₰

— — Derselbe. II. Abtheilung.
N°. 165-303. Lexicon 8°. 90 ₰

— — „ III. Abtheilung.
N°. 304-467. Lexicon 8°. 90 ₰

— — Alphabetisches und Sachregister sämmtlicher im Katalog des allgemeinen deutschen Cäcilienvereins aufgenommenen Msikalien Nr. 1—303. (s. C. V. C. N°. 306.) 75 ₰

Kœnen, Fr., Missa de Requiem pro Cantu et Altu unisonis et duobus vocibus paribus (Tenore et Basso) aut una sola cum Organo. (s. C. V. C. N°. 147.) Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 40 ₰

— — **Missa** super „O du verwundter Jesu mein", 4 vocibus imparibus cantanda. (s. C. V. C. N°. 365.) Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 60 ₰

— — **Psalmus XLI.** „Quemadmodum desiderat cervus" ad honorem Ss. Sacramenti, ad 4 voces inaequales, comitante Organo. (Text lateinisch und deutsch.) Partitur 2 ℳ
Stimmen 40 ₰

Kœnen, Heinrich, Missa „Tota pulchra es, Maria" 4 voc. imparibus cantanda. (s. C. V. C. N°. 364.) Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 60 ₰

Kornmüller, P. Utto, O. S. B., XV Offertoria (ex Commune Sanctorum) pro Cantu et Alto cum Organo. Partitur 1 ℳ 60 ₰
Stimmen 40 ₰

Kothe, B., Orgelstücke in den alten Kirchentonarten. (s. C. V. C. N°. 48.) Zweite verbesserte Auflage. 2 ℳ 40 ₰

Lans, M. J. A., Missa in honorem Nativitatis Domini, Alto, Tenori et 2 Bassis comitante Organo concinenda. Partitur 1 ℳ 60 ₰.
Stimmen 50 ₰

Liszt, Dr. Franc., „O Salutaris hostia" und „Tantum Ergo". Für 2 Sopran- und 2 Alt-Stimmen. Partitur 30 ₰

Magnificat XXIV in den acht Kirchen-Tonarten, 4 gem. Stimmen, Falsibordoni von Zachariis, F. C. Andreas, L. Viadana und O. Vecchi. Herausgegeben von Fr. Xav. Haberl. Stimmen 3 ℳ

Manuale breve Cantionum ac Precum Liturgicarum etc. In communem devotionem studiosæ juventutis. Selegit et edidit J. G. Mettenleiter. Editio III. stereotypa. 16°. cart. 60 ₰

Meluzzi, Andr., Fuga per Organo sulla Melodia dell' „Ite Missa est" delle Domeniche e Semidoppi. 50 ₰

Mettenleiter, Bernard, Chorregent, (Op. 16.) Sequentia „**Stabat Mater dolorosa**" ad 4 voces inæquales com. Organo sive Violinis, Viola, Cello et Violone (Clarinettis et Trombonis ad libitum). (s. C. V. C. N°. 361.) Partitur 4 ℳ
Singstimmen 60 ₰
Instrumentalstimmen 1 ℳ

Mitterer, J., **Missa festiva** in hon. S. Caroli Borromaei ad quatuor voces inaequales et Organum. (Cum duobus Trombonis ad libitum. Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 50 ₰

— — **Missa pro Defunctis,** ad tres voces inaequales (Altus, Ten. et Bassus) cum Organo. Partitur 1 ℳ
Stimmen 40 ₰

— — **Litaniae Lauretanae** ad 5 voces inaequales (super cantum Brixinensem). Partitur 1 ℳ 40 ₰
Stimmen 50 ₰

— — **XXVII Responsoria** post lectiones tridui sacri ad quatuor voces inaequales. Partitur 1 ℳ 40 ₰
Stimmen 1 ℳ

— — **VIII Responsoria** pro lectiones trium nocturnorum in festo Nativitatis Domini ad quatuor voces aequales. Part. 2 ℳ
Stimmen 80 ₰

Mohr, Jos., Anleitung zur kirchlichen Psalmodie nebst den bezifferten Vesperpsalmen und einer deutschen Uebersetzung derselben. 2. verbesserte und vermehrte Auflage. Mit bisch. Approbation. 8°. 116 S. (s. C. V. C. N°. 465) 1 ℳ

— — **Ave Maria!** Katholisches Gebet- und Gesangbuch für die Diözese Würzburg. 16°. 696 Seiten. 1 ℳ 20 ₰
In Leinwandband 1 ℳ 90 ₰
In Leder mit Goldschnitt 2 ℳ 60 ₰

— — **Cäcilia.** Katholisches Gesang- und Gebetbuch. 12. verbesserte und vermehrte Stereotyp-Auflage mit den Melodieen. Mit vielen bischöfl. Approbationen. 16°. 608 S. (s. C. V. C. N°. 195.) 80 ₰

— — Dasselbe in Leinwandband mit Marmorschnitt 1 ℳ 30 ₰

— — „ in Lederband mit Goldschnitt 1 ℳ 80 ₰

Mohr, Jos., Cantate. Katholisches Gesang- und Gebetbüchlein mit Melodieen. Mit bischöfl. Approbation. 17. vermehrte und verbesserte Auflage. 32°. 320 S. (s. C. V. C. N°. 150.) Gebunden 50 ₰

— — Dasselbe. **Ausgabe in der Ziffermethode.** Gebunden 50 ₰

— — **Orgelbegleitung zum Cantate.** (s. C. V. C. N°. 354.) 4 ℳ

— — Dieselbe in ½ Chagrin geb. 5 ℳ

— — **Cantiones Sacrae.** Sammlung lateinischer Kirchengesänge für gemischten Chor. Mit bischöfl. Approbation. 8°. 436 S. (s. C. V. C. N°. 416.) 3 ℳ
In Leinwandband 4 ℳ

— — Dieselben. Ausgabe für Frankreich. 8°. 460 S. 4 ℳ
In Leinwandband 5 ℳ

— — „ Ausgabe für England. 8°. 460 S. 3 ℳ 20 ₰
In Leinwandband 4 ℳ 20 ₰

— — **Jubilate Deo!** Liederbuch für den katholischen Gottesdienst, für gemischten Chor bearbeitet, nebst einem Auszuge aus den officiellen Choralbüchern für Hochamt, Vesper und Complet und einer Sammlung von Gebeten. Mit bischöfl. Approbation. 8°. 692 Seiten. (s. C. V. C. N°. 355.) 5 ℳ
In Leinwandband 6 ℳ

— — **Lasset uns beten!** Katholisches Gebet- u. Gesangbuch. Mit mehreren bischöfl. Approbationen. 12°. 672 S. 1 ℳ 20 ₰
In Leinwandband 1 ℳ 90 ₰
In Lederband mit Goldschnitt 2 ℳ 60 ₰

— — **Manuale Cantorum.** Auszug aus den römischen Choralbüchern, enthaltend das Ordinarium Missæ, die Psalmen, Hymnen und Versikel der Vespern und die Complet, nebst einer Sammlung von 170 lateinischen Kirchenliedern und einem Anhang von Gebeten. Vierte Auflage. 18°. 728 S. (s. C. V. C. N°. 317.) 1 ℳ
In Leinwandband 1 ℳ 60 ₰

— — Dasselbe. Ausgabe f. Frankreich. 1 ℳ
In Leinwandband, 1 ℳ 60 ₰

— — „ Ausgabe für England. 1 ℳ
In Leinwandband 1 ℳ 60 ₰

— — **Ordinarium Missae,** oder die gewöhnlichen Gesänge beim Hochamte. Separatabdruck aus dem Manuale. 3te Aufl. 32°. 120 S. 20 ₰
In ½ Leinwandband 30 ₰

— — **Psalmi Officii Hebdomadae Sanctae** quos Meditationum et Finalium initiis distinctis in Psallentium usum. 50 ₰

— — **Psalmi Vespertini** cum Cantico B. M. V. in psallentium usum juxta normam octo tonorum numeris notati. Editio altera emendata. (Lateinisch und deutsch.) 8°.
Einzelnpreis 20 Pf. Das Dutzend 2 ℳ

— — **Tantum Ergo,** für vierstimmigen Männerchor. 2. umgearbeitete Auflage. 20 ₰

Molitor, J. B., (Op. 11.) **Missa** „Tota pulchra es, Maria", ad 4 voces impar., com. Organo ad libitum. (s. C. V. C. N°. 288.)
Partitur 1 M.
Stimmen 50 Pf.

— — (Op. 12.) **Missa** in honorem S. Fidelis a Sigmaringa Martyris ad 4 voc. impar., com. Organo ad libitum. (s. C. V. C. N°. 238.)
Part. 1 M.
Stimmen 50 Pf.

— — (Op. 13.) **Missa** in honorem Ss. Angelorum Custodum ad 4 voces impar. com. Organo ad libitum. (s. C. V. C. N°. 238.)
Partitur 1 M.
Stimmen 50 Pf.

— — (Op. 14.) **Missa** „Rorate Coeli" ad 1 voc., com. Organo. (s. C. V. C. N°. 239).
Partitur und Singstimme 1 M.
Stimme apart 10 Pf.

— — (Op. 15.) **Missa Brevis** ad 4 voces impar., com. Organo ad libit. (s. C. V. C. N°. 254.)
Partitur 1 M.
Stimmen 50 Pf.

— — (Op. 22.) **Te Deum laudamus** ad 4 voces inaequales (Für kleinere Stadt- und Landchöre berechnet.)
Partitur 80 Pf.
Stimmen 40 Pf.
Volksstimme 10 Pf.

Motetta, XIV, quorum partitio in Musica divina reperitur.

1. Ecce sacerdos 4 voc. auct. Vittoria. 2. Ecce sacerdos 6 voc. auct. Vittoria. 3. Ecce Dominus veniet 5 voc. auct. Vittoria. 4. Dies sanctificatus 5 voc. auct. Croce. 5. De profundis 6 voc. auct. Gabrieli. 6. Incipit oratio 4 voc. auct. Palestrina. 7. Plange quasi virgo 4 voc. auct. Viadana. 8. Cum transisset 6 voc. auct. Reiner. 9. Beati omnes 4 voc. auct. Fux. 10. Confirma hoc Deus 6 voc. auct. Orlando di Lasso. 11. O quam suavis est 5 voc. auct. Giovanelli. 12. Domine non sum dignus 5 voc. auct. Aichinger. 13. Vidi turbam magnam 6 voc. auct. Palestrina. 14. Pange lingua 4 voc. auct. Vittoria. Stimmen 3 M. 20 Pf.

Motetta, XVII, ad 4, 5, 6 et 8 voc.

1. Gloria et honore v. Mitterer. 2 Sacerdotes v. Witt. 3. Da pacem v. Aiblinger. 4. Qui sedes Domine v. Förster. 5. Ave Maria v. Witt. 6. Tui sunt coeli v. Witt. 7. Dextera Domini v. Koenen. 8. Improperium v. Habert. 9. De profundis v. Proske. 10. Angelus Domini von Stehle. 11. Factus est repente v. Haller. 12. Alleluja. Emitte spiritum v. Habert. 13. Veni sponsa Christi v. Haller. 14. Locus iste v. Witt. 15. Justus ut palma v. Witt. 16. Veritas mea v. Witt. 17. Pange lingua v. Hanisch. Stimmen 2 M.

Motetten, 93, verschiedener Autoren. (Separat-Abdrücke aus Witt's musikal. Zeitschriften.) Partitur 4 M. 30 Pf.

Mühlberger, F., kirchenmusikalische Essays. Beiträge zur Reform kath. Kirchenmusik. 16°. 184 S. 75 Pf.

Musica divina sive thesaurus concentuum selectissimorum omni cultui divino totius anni juxta ritum S. Ecclesiæ cath. inservientium, ab excellentissimis superioris ævi musicis, numeris harmonicis compositorum, quos e codicibus originalibus tam editis quam ineditis accuratissime in partitionem redactos edidit Carolus Proske. 4 Bände. Partitur und Stimmen.

Annus Primus. (s. C. V. C. N°. 1.)

Tomus I. Liber Missarum. In-4°. 12 Hefte.

Missa		4 voc. auct. Palestrina	
Missa 1.	**Missa „brevis"**		Part 90 Pf. / St. 40 Pf.
„ 2.	**„Iste confessor"**		Part. 60 Pf. / St. 35 Pf.
„ 3.	**„Sine nomine"**		Part. 60 Pf. / St. 40 Pf.
„ 4.	**„Lauda Sion"**		Part 60 Pf. / St. 40 Pf.

(Heft 5—12 unter der Presse.)

Tomus II. Liber Motettorum. 4°. Partitur 14 M. 40 Pf.

— **Voces separatæ.** 8 Fasc. 8 M. 75 Pf.

Tomus III. Psalmodiam, Magnificat, Hymnodiam et Antiphonas B. M. V. complectens. 4°. Partitur 12 M.

— **Voces separatæ.** 5 Fasc. 9 M. 60 Pf.

Tomus IV. Liber Vespertinus. 4°. Partitur 10 M. 50 Pf.

— **Voces separatæ.** 6 Fasc. 8 M. 70 Pf.

Musica divina etc. **Selectus novus Missarum** superioris aevi Auctorum, juxta codices originales tum manuscriptos tum impressos editarum, continens 16 Missae ad 4, 5, 6 et 7 voces. 2 Tomi. 4°. (s. C. V. C N°. 2.) Partitur 21 M. 60 Pf.

— Voces separatæ. 16 Fasciculi. 10 M. 20 Pf.

☞ **Die 4 Bände der Musica divina Annus I. nebst den 2 Bänden des Selectus novus Missarum werden bei Abnahme auf einmal um 60 Mk. netto abgegeben; die Messen, welche zur Completirung des 1. Bandes erst noch zu erscheinen haben, werden als Rest nachgeliefert.**

Musica divina etc. **Annus secundus.** 4°. (s. C. V. C. N°. 3, 234, 320, 321, 322, 341 u. 347.)

Tomus I. Missa I. „Octavi Toni" 4 voc. Auctore J. M. Asola. Partitur 1 M.

„ II. „Pro Defunctis" 4 voc. Auct. F. Anerio. Partitur 1 M. 20 Pf.

Musica divina etc. **Annus secundus.**

Tomus I. **Missa** III. „Quatuor Vocum". Auct. J. L. Hasler. Partitur 80 ₰

„ IV. „Tu es Petrus" 6 voc. Auct. J. P. A. Prænestino. (Missa inedita.) Partitur 1 ℳ 80 ₰

„ V. „Pro Defunctis" 6 voc. Auct. Th. L. de Vittoria. Part. 1 ℳ 60 ₰

„ VI. „Ascendo ad Patrem" 5 voc. Auct. J. P. A. Praenestino. Partitur 1 ℳ 60 ₰

„ VII. „Papæ Marcelli" 6 voc. Auct. J. P. A. Prænestino. Part. 2 ℳ 40 ₰ Stimmen 1 ℳ

„ VIII. „Aeterna Christi munera" 4 voc. Auct. J. P. A. Praenestino. Partitur 1 ℳ 20 ₰ Stimmen 60 ₰

Tomus II. Fasc. 1. **Sex Motetta** IV, V, VI & VIII Vocum. Auctore Casciolini, Anerio, Orlando de Lasso, Jovanelli, Vittoria. Partitur 1 ℳ 40 ₰

— Fasc. 2. **Decem Motetta** IV, V et VI Voc. Auct. C. Porta, A. Gabrieli, J. Handl, J. Clodiensi, J. P. A. Prænestino, C. Verdonck, L. Marentio, B. Nanini, P. Nenna et T. L. da Vittoria. Part. 1 ℳ 60 ₰

— Fasc. 3. **Octo Motetta** V et VI Voc. Auct. L. Vittoria, G. Croce, A. Gabrieli, J. Reiner, Orlando de Lasso, Giovanelli, Gr. Aichinger et J. P. A. Praenestino. Partitur 2 ℳ 40 ₰

Tomus III. Fasc. 1. **IV Litaniæ Lauretanæ,** IV & V Vocum. Auct. ignoto, Orlando de Lasso, Rinaldo de Mel et Fileno Cornazzano. Partitur 1 ℳ 40 ₰

— Fasc. 2. **Vesperæ de Communi** unius Martyris extra Tempus Paschale, IV, V & VI Vocum in Falsobordono. Auct. J. A. Barnabei, Fr. C. Andreæ, L. Viadana, F. G. Stemmelio, Incerto et B. Ratti. Partitur 1 ℳ 30 ₰ Stimmen 1 ℳ 20 ₰

Tomus IV. Fasc. 1. **Psalmi Vespertini, quinque,** V & VI Vocum in Falsobordono. Variorum Auctorum unacum Cantico „Magnificat" VIII voc. auct. Joanne Gabrieli, pro festo Dedicationis B. M. V. ad Nives, necnon in Communi B. M. V. Part. 1 ℳ 20 ₰

Nekes, L., Beleuchtung der im Gregoriusblatte erfolgten Besprechung der Witt'schen Messe in hon. S. Raphaelis Archangeli. Antikritik. 8°. 24 S. 20 ₰

— — Witt's Raphael-Messe auf der X. Generalversammlung des Diözesan-Cäcilien-Vereins zu Cöln. Eine Studie. 8°. 16 S. 20 ₰

Oberhoffer, H., (Op. 18.) **Missa** in F-dur ad 4 voces aequales. com. Organo ad libitum. (s. C. V. C. N°. 226.) Partitur 1 ℳ 50 ₰. Stimmen 50 ₰

— — (Op. 33.) **Weihegesang an die heilige Cäcilia** zur weltlichen Feier des Cäcilienfestes. Ausgabe für Männerchor mit obligater Klavierbegleitung, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Basso, 1 Flöte, 1 Oboë, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern und Pauken. Partitur 2 ℳ 40 ₰ Singstimmen 40 ₰ Instrumentalstimmen 80 ₰

— — Clavier-Auszug apart 1 ℳ 60 ₰

— — (Op 36.) **Organ School for catholic Organists.** Translated from the 3d German Edition. 10 ℳ

Ortwein, P. M., Prof., **Zehn Gradualien** (No. 100—109) für fünf Stimmen. (Zwölfte Vereinsgabe.) Partitur und Stimmen 1 ℳ

Palestrina, J. P. A., Missa „Hodie Christus natus est". 8 voc. concinenda, quam edidit Fr. Witt. (s. C. V. C. N°. 73). Part. 2 ℳ 40 ₰ Stimmen 1 ℳ

Raffler, K., Benefiziat. **Manuale** zum Gebrauche für die Sänger auf katholischen Kirchenchören beim vormittägigen Gottesdienste. (Vereinsgabe des Allgem. deutschen Cäcilienvereins.) 8°. 75 ₰

Renner, Jos., Auswahl deutscher Madrigale für gemischten Chor von Orlando di Lasso, Hasler und andern grossen Meistern des 16. Jahrhunderts. Partitur 6 ℳ Stimmen 1 ℳ 20 ₰

(Hievon werden auch Einzelstimmen zu je 40 Pf. abgegeben.)

— — Regensburger Oberquartette für Sopran I. u. II., Alt und eine Männerstimme mit Angabe der Zeichen zum gleichzeitigen Athmen. Part. u. Bassstimme in 1 Heft 2 ℳ 40 ₰ Erster Sopran, zweiter Sopran und Alt in 3 Heften à 1 ℳ 40 ₰

— — Dieselben, Partitur und Stimmen, in 4 Halbleder-Bänden netto 8 ℳ 60 ₰

Renner, Jos., 12 Wandtafeln zum Unterrichte im Gesang. Grösstes Folio-Format (64×96 Centimeter.) (s. C. V. C. N°. 27.) 9 ℳ

Dieselben, auf 6 Pappdeckel aufgezogen zum Aufhängen netto 12 ℳ

Die Anleitung zum Gebrauche derselben kostet netto 20 ₰

Riegel, Fr., (Op. 15.) **Requiem** ad 4 voces inæquales. (s. C. V. C. N°. 338.)
Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 50 ₰

Rottmanner, sechsstimmige Messe.
Stimmen 40 ₰

Rubenbauer, Fr. X., Männer - Terzette. Deutschem Sange zur Ehre, deutscher Tugend zur Wehre! Hundert Original-Compositionen mit Beigabe einiger neuharmonisirter Volkslieder. Für die Sänger diesseits und jenseits des Oceans gesammelt. Zweite vollständige Ausgabe.
Partitur 4 ℳ 40 ₰. Geb. 5 ℳ 20 ₰
3 Stimmenhefte 3 ℳ 60 ₰. Geb. 4 ℳ 80 ₰

Santner, C., VIII Motetta ad 2—8 voces com. Organo. (s. C. V. C. N°. 353.)
Partitur 1 ℳ 60 ₰

Schaller, F., (Op. 1.) **Missa** „Hodie Christus natus est" pro Cantu vel Tenore, Alto vel Baritone (Basso ad libitum.) Cum Organo. Editio secunda. (s. C. V. C. N°. 323.)
Partitur 1 ℳ 80 ₰
Stimmen 50 ₰

— — (Op. 8.) **Missa** „ad dulcissimum Cor Jesu" super cantum planum in festis solemnibus trium vocum parium comitante Organo. (s. C. V. C. N°. 263.) Partitur 1 ℳ 60 ₰
Stimmen 50 ₰

— — (Opus 11 und 13.) **Psalmi ad Vesperas** solemnes et Magnificat, cum aut sine Organo ad voces aequales aut inaequales. Partitur 3 ℳ
4 Stimmen à 1 ℳ 20 ₰

— — (Op. 12.) **Missa** Solemnis, in tono V transposito, ad 4 voces inæquales. (s. C. V. C. N°. 395.) Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 50 ₰

— — (Op. 18.[*]) **Litaniae Lauretanae** vocibus puerilibus, comit. Organo vel Harmonio accommodatæ et Seminariis nec non Monialibus dedicatæ. (s. C. V. C. N°. 264.)
Partitur 1 ℳ 60 ₰
Stimmen 40 ₰

— — (Op. 19.) **Missa** „Jesu Corona Virginum" ad 3 voces æquales cum Organo vel Harmonio. (s. C. V. C. N°. 442.)
Partitur 2 ℳ 40 ₰
Stimmen 50 ₰

— — (Op. 28.) **Missa** brevis unacum Offertorio, ad 3 vel 4 voces. Tenor et Organum ad libitum. Partitur 1 ℳ 50 ₰

Schenk, A. D., zwei wichtige Fragen der Kirchenmusik-Reform: I. Ist eine durchgreifende Verbesserung der Kirchenmusik selbst auf Landchören möglich? II. Welches ist die Stellung und Pflicht des Clerus gegenüber der Kirchenmusik? 2. umgearbeitete Auflage. 8°. 120 S. 60 ₰

Schinn-Groiss, Missa pro defunctis ad 4 voces inaequales. Partitur 60 ₰
Stimmen 40 ₰

Schmidt, Fr., 16 Cantica sacra vocibus inaequalibus concinenda. Sechszehn kirchliche Gesänge vermischten Inhaltes für 4-, 5- und 8stimmigen Chor. Partitur 2 ℳ 40 ₰
Stimmen 80 ₰

Seiler, Jos., (Op. 6.) 4 Stimmen zur I. Choralmesse „De Martyribus". Für Solo, Chor und Orgel componirt. 40 ₰

Die Partitur dieses Opus wurde als Beilage zu den Fl. Bl. für K.-M. gegeben.

Selbst, Caplan, **der kathol. Kirchengesang** beim heiligen Messopfer. **Populäre Vorträge** zum Gebrauche von Geistlichen und Laien. 8°. 276 S. 1 ℳ 50 ₰

Singenberger, Joh., Cäcilia. Vereinsorgan des Amerikanischen Cäcilienvereins. Monatsschrift für kath. Kirchenmusik. Jahrgang 1878—1881.
à 5 ℳ 90 ₰

Jeder Jahrgang besteht in 12 Nummern mit ebenso vielen Musikbeilagen.

— — **Cantemus!** A Collection of Songs for Benediction in honour of the S. Heart of Jesus, of the Holy Ghost, of the Blessed Virgin Mary, etc., for 2, 3 and 4 Voices, with and without Organ. (Text englisch oder lateinisch.) Part. 2 ℳ 40 ₰

— — **Cantus in honorem Ss. Cordis et Nominis Jesu** et purissimi Cordis B. Mariæ Virginis. Original-Compositionen für 2, 3 und 4 gleiche und ungleiche Stimmen. Mit einem Vorworte von Fr. Witt. (Text lateinisch oder deutsch.) (s. C. V. C. N°. 303.)
Partitur 4 ℳ
Stimmen 4 ℳ

— — **Gesangbüchlein.** (Mit englischen und deutschen Liedertexten.) geb. 50 ₰

— — **Missa** „Adoro te". Für Sopran und Alt mit Begleitung der Orgel.
Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 40 ₰

— — **Missa** in honorem S. Aloysii. Leichte Messe für 3 Stimmen. Partitur 80 ₰
Stimmen 40 ₰

— — **Missa** in hon. SS. Angelorum Custodum. Leichte Messe für Sopran, Alt und Bass. Tenor und Orgel ad libitum. Part. 1 ℳ
Stimmen 40 ₰

Singenberger, Joh., Missa pro defunctis für 2 Stimmen und Orgel. Bass ad libitum.
Singstimmen für 3 Stimmen 30 ₰

— — **Missa** „Stabat Mater" ad quatuor voces inaequales.
Stimmen 50 ₰

— — **Missa brevis** in honorem S. Stanislai. Für 2 Tenore und 1 Bass. Part. 80 ₰
Stimmen 40 ₰

— — **Missa** in honorem S. Galli.
Partitur 1 ℳ 40 ₰
Stimmen 40 ₰

— — **Missa** in hon. S. Joannes Bapt. Sehr leichte Messe a) für 2 Stimmen; b) für 3 Stimmen mit Orgel oder Melodionbegleitung. Stimmen 30 ₰

— — **Missa** in honorem Ss. Cordis Jesu ad quatuor voces aequales. Partitur 1 ℳ
Stimmen 50 ₰

— — **Missa** in honorem Purissimi Cordis B. M. V. für 2 oder 3 Stimmen, dritte Stimme (Basso) ad libitum, mit Orgelbegleitung. Partitur 1 ℳ 20 ₰

— — **Missa** in honorem S. Cäciliae ad quatuor voces inaequales cum Organo comitante. Partitur 1 ℳ 20 ₰
Stimmen 40 ₰

— — **VI Motetta** für Sopran und Alt mit Begleitung der Orgel.

1. Veni Creator, in G. 2. Veni Creator, in E flat. 3. O Salutaris. 4. Tantum Ergo, in D. 5. Jesu dulcis. 6. Tantum Ergo in E flat.
Partitur 70 ₰

— — **Short Instructions** in the art of singing plain chaint; with an appendix containing all Vesperpsalms and the Magnificat together with their melodies (solemn and ferial), and the Responses for Vespers. Designed for the use of catholic choir members and schoolchildren. Geb. 50 ₰

Stehle, J. G. E., Chor-Photographieen für Kirchensänger und Kirchengänger. Nach der Natur aufgenommen. Zweite, mit neuen Aufnahmen vermehrte Auflage. (s. C. V. C. N°. 173.) 8°. 128 S. 90 ₰

— — die *4 Choral-Credo* des Ordinarium Missae in moderne Notation umgeschrieben, zu abwechselndem Vortrag durch 2 Chöre eingerichtet und mit 4stimmigen Schlüsseln versehen. (Mit Arrangement für 3 gleiche Stimmen.) 8°. 20 ₰
Das Dutzend 1 ℳ 80 ₰

(Als Orgelbegleitung hiezu dient die Witt'sche Bearbeitung des Ordinarium Missae. Preis 2 M. 40 Pf.)

Stehle, J. G. E., Liber Motettorum ad 4 voc. impares per totum annum. Editio secunda augmentata. (s. C. V. C. N°. 261). Mit Anhang. Partitur 3 ℳ 50 ₰

— — Dasselbe. **Anhang** zur I. Auflage.
apart 50 ₰

— — **Missa** (coronata) „Salve Regina" pro Cantu et Alto, Tenore et Basso ad libitum. Cum Organo. Editio tertia. (s. C. V. C. N°. 272.) Partitur 1 ℳ 40 ₰
Stimmen 50 ₰

— — (Op. 33.) **Missa** „Jesu rex admirabilis" composita ad 4 voc. inæquales (Cantus, Altus, Tenor et Bassus), comitante Organo. (s. C. V. C. N°. 220) Partitur 1 ℳ 80 ₰
Stimmen 60 ₰

— — (Op. 37.) **Missa** „Lætentur Cœli" ad 4 voc. inæquales. (s. C. V. C. N°. 104.)
Partitur 1 ℳ 40 ₰
Stimmen 50 ₰

— — (Op. 38.) **Missa** „Exultate Deo" ad 4 voces inaequales, comitante Organo. (s. C. V. C. N°. 276.) Partitur 2 ℳ 40 ₰
Stimmen 80 ₰

— — **„Domine Deus".** Zwei Motetten für vierstimmigen Chor. 40 ₰

Tabula ad Aspersionem Aquæ benedictæ pro commoditate Celebrantis et Chori deprompta ex Graduali Romano. In Roth- und Schwarzdruck. Ein Folio-Blatt. 20 ₰

— — Dieselbe. Auf starken Pappdeckel gezogen 50 ₰

Thinnes, F. J., Wandtafeln für den Kirchenchor. Zwei Blätter im grössten Folioformat. 60 ₰

— — Dieselben, auf 2 Pappdeckel aufgezogen, netto 1 ℳ 60 ₰

Tresch, J. B., Lauretanische Litanei für 3 Oberstimmen. Partitur 60 ₰
3 Oberstimmen und die Chorstimme 30 ₰
Die Chorstimme einzeln 5 ₰

— — (Op. 8.) **Litaniae lauretanae** duobus choris concinendæ. Part. 1 ℳ
Stimmen 40 ₰
Jeder Chor einzeln 20 ₰

Viadana, Lud., Missa „l'Hora passa" quatuor Vocum. Ex codicibus impressis redegit Fr. X. Haberl. Editio secunda. (s. C. V. C. N°. 112.) Partitur 1 ℳ 50 ₰
Stimmen 50 ₰

— — **Missa** sine Nomine quatuor vocum. Ex codicibus impressis redegit Fr. X. Haberl. (s. C. V. C. N°. 175.) Partitur 1 ℳ 50 ₰
Stimmen 40 ₰

Widmann, B., VI Adagio für die Orgel und ein polnisches Kirchenlied als Orgeltrio v. Kewitsch. (Musikbeilagen zu d. Fl. Bl. f. K.-M.) 20 ₰

Witt, Fr. X., (Op. 1b.) **Missa** „Septimi Toni" ad quatuor voces inaequales. (s. C. V. C. N°. 335.) Partitur 1 M. 20 ₰ Stimmen 50 ₰

— — (Op. 1c.) **Missa** „Septimi Toni" ad duas voces aequales cum Organo. (s. C. V. C. N°. 335.) Partitur 1 M. 20 ₰ Stimmen 30 ₰

— — (Op. 2b.) **Missa** „Non est inventus" (VII. Toni) für 2 gleiche Stimmen und Orgel. Partitur 60 ₰ Stimmen 20 ₰

— — (Op. 3b.) **Missa** „Salve Regina" 4 voc. imparibus cantanda. Partitur 1 M. 20 ₰ Stimmen 80 ₰

— — (Op. 5a) **Cantus Sacri** ad 3 vel 4 Voces æquales. Editio tertia. (s. C. V. C. N°. 38.) Partitur 2 M. 40 ₰ Stimmen 1 M. 20 ₰

— — (Op. 5b.) **Cantus Sacri** ad 4 voces æquales. Series nova. (s. C. V. C. N°. 228. Partitur 3 M. 60 ₰ Stimmen 2 M. 40 ₰

— — (Op. 8a.) **Missa** (coronata) in honorem „S. Francisci Xaverii" ad quatuor Voces aequales, comitante Organo. Editio tertia. (s. C. V. C. N°. Partitur 2 M. 40 ₰ Stimmen 80 ₰

— — (Op. 8b.) **Missa** in honorem S. Francisci Xaverii pro 4 voc. inaequalibus, comitante Organo. Partitur 1 M. 20 ₰ Stimmen 50 ₰

— — (Op. 9.) **Missa** „Exultet". (s. C. V. C. N°. 8⁴.) Tenor und Bassstimme 20 ₰ Instrumentalstimmen 80 ₰

— — (Op. 10.) **Te Deum** ad 4 voces cum Organo. (s. C. V. C. N°. 8⁵.) Partitur 60 ₰ Singstimmen 60 ₰

— — (Op. 10b.) **Te Deum** ad 8 voces. (s. C. V. C. N°. 197.) (Partitur vergriffen.) Stimmen mit Orgel 60 ₰

— — (Op. 12.) **Missa** ad 4 voces inæquales com. Organo et 2 Trombonis. Orgel- und Instrumentalstimmen 1 M. 20 ₰

— — (Op. 13b) **Litaniae Sanctissimi Nominis Jesu** für 2 Stimmen mit Tenor und Bass ad libitum. Partitur 1 M. 20 ₰ Sopran und Alt-Stimme allein 20 ₰ Tenor- und Bass-Stimme allein 20 ₰

— — (Op. 15.) **Stimmenhefte zu den Offertorien des ganzen Jahres,** zu welchen die Partituren meistens in den kirchenmusikalischen Zeitschriften von Dr. Fr. Witt und in Stehle's Motettenbuch erschienen sind. (s. C. V. C. N°. 291, 393 und 427.) 1—3 Lieferung, je 3 M. 20 ₰

— — — Partituren zur 1. Lieferung (soweit sie nicht in Stehle's Motettenbuch enthalten sind.) 2 M.

(Die Subscribenten auf dieses Werk erhalten jede mindestens 16 Bogen starke Lieferung der Stimmenhefte beim direkten Bezuge von der Verlagshandlung um 2 Mark netto.)

Witt, F. X., (Op. 16a.) **Litaniæ Lauretanæ** quatuor Vocibus imparibus comitante Organo concinendæ. Stimmen 30 ₰

— — (Op. 16c.) **Litaniae Lauretanae** für 3 Frauenstimmen und Orgel. Partitur 1 M. 40 ₰ Stimmen 40 ₰

— — (Op. 18.) **Missa** in honorem S. Augustini, ad 4 voces inæquales aut ad 1 vocem, comitante Organo. (s. C. V. C. N°. 114.) Stimmen 40 ₰

(Die Sopranstimme kostet apart 20 Pf. — pro Dutzend, netto 1 M. 20 Pf.)

— — (Op. 19.) **Missa** in „memoriam Concilii Oecumenici Vaticani." 6 vocibus (Cantus I. et II, Altus, Tenor I. et II., Bassus) concinenda. (s. C. V. C. N°. 87.) Partitur 3 M. 20 ₰ Stimmen 1 M. 20 ₰

— — (Op. 20a.) **Litaniae Lauretanæ** 5 vocum. (s. C. V. C. N°. 105.) Partitur 50 ₰ Stimmen, netto 80 ₰

— — (Op. 22a.) **Missa** in honorem S. Cæciliæ, tribus vocibus paribus Organo comitante ad lib. concinenda. (s. C. V. C. N°. 128.) Partitur 1 M. 20 ₰ Stimmen 50 ₰

— — (Op. 22b.) **Missa** in honorem S. Cæciliæ, una voce cum Organo aut 4 voc. imparibus cantanda. (s. C. V. C. N°. 128.) Partitur 60 ₰ Stimmen 40 ₰

— — (Op. 23.) **Organum** ad Ordinarium Missae quod curavit S. Rituum Congregat. Editio tertia emendata. (s. C. V. C. N°. 126.) 2 M. 40 ₰

— — Dasselbe in ½ Chagrinband 3 M. 20 ₰

— — (Op. 24.) **Canticum „Magnificat"** octo tonorum. (Musikbeilagen aus den Fl. Bl. f. K.-M.) Partitur 20 ₰

— — „ **Psalm 109.** „Dixit". Octo tonorum in „Falso bord." (Musikbeilagen aus den Fl. Bl. f. K.-M.) Partitur 20 ₰

— — (Op. 25.) **Missa** pro Defunctis ad 5 voces impares cantanda. (s. C. V. C. N°. 149.) Partitur 60 ₰ Stimmen 60 ₰

— — (Op. 26.) **Cantus in Feria VI** in Parasceve, quos vocant „Improperia", für Chorgesang. (s. C. V. C. N°. 198.) Partitur 80 ₰

— — (Op. 27.) **Te Deum** ad 6 voces, tres Tromboni ad libitum. Partitur 80 ₰ Singstimmen 50 M.

— — (Op 28.) **Litaniae Lauretanae** 6 vocum. (s. C. V. C. N°. 233.) Partitur 2 M. Singstimmen 1 M.

— — (Op. 29a.) **Missa** in honorem S. Ambrosii ad 1 vocem cum Organo. Singstimme 10 ₰

Witt, Fr. X., (Op. 29b) **Missa** in honorem S. Ambrosii ad quatuor voces inaequales. Partitur 1 M. Stimmen 40 Pf.

— — (Op. 29c.) **Missa** in honorem S. Ambrosii ad duas voces aequales. Partitur 60 Pf.

— — (Op. 30.) **Missa** in honorem S. Michaëlis Archangeli ad 1 vocem (vel duas) cum Organo. Partitur 1 M. Stimmen 20 Pf.

— — (Op. 32a.) **Preces Stationum Crucis** pro Soprano, Alto, Tenore et Basso vel una voce cum Organo. (s. C. V. C. N°. 289.) Partitur 1 M. Stimmen 80 Pf.

— — (Op. 32b.) Dieselben. Ausgabe mit deutschem Texte für 1 oder 2 Singstimmen mit Orgel. (s. C. V. C. N°. 288.) Partitur 1 M. 20 Pf. Singstimmen 40 Pf.

— — (Op. 33.) **Missa** in honorem „S. Raphaëlis" Archangeli 5 vocum. (s. C. V. C. N°. 360.) Partitur 1 M. 60 Pf. Stimmen 60 Pf.

— — (Op. 34.) Die **sämmtlichen Gradualien für die Sonntage im Advent** und in der Fastenzeit für 4stimmigen gem. Chor. (No. 1—10.) Partitur u. Stimmen 1 M. 20 Pf.

— — " Fortsetzung hiezu No. 11—18.) unter dem Titel: **Acht Gradualien** 5 für Stimmen bearbeitet von P. Magnus Ortwein. (Eilfte Hauptgabe des Cäc.-Vereins.) Partitur und Stimmen 1 M.

— — " Fortsetzung hiezu (No. 19—36) als **Extra-Abdrücke** der Musikbeilagen zu den Fliegenden Blättern f. K.-M. 1879. No. 7-12.) Partitur 60 Pf.

— — **Stimmenhefte zu den Gradualien des ganzen Jahres.** 4. u. 5. Heft, enthaltend die N°. 19—109 à 3 M. 20 Pf. (Subscriptionspreis pro Heft 2 M.)

— — (Op. 35.) **Missa pro Defunctis.** 4 voces imparibus cantanda. (s. C. V. C. N°. 429.) Partitur 1 M. 20 Pf. Stimmen 60 Pf.

— — (Op. 37b). **Missa „secundi toni"** ad quatuor voces inaeqales. Partitur 1 M. Stimmen 40 Pf.

— — (Op. 37c). **Missa „secundi toni"** ad tres voces æquales. Partitur 1 Pf. Stimmen 30 Pf.

— — (Op. 38.) **Missa „XI.** (jonici) **Toni"** ad quatuor voces inaequales. Part. 1 M. 20 Pf. Stimmen 40 Pf.

Witt, Fr. X., Fliegende Blätter für kathol. Kirchen-Musik. 1866—1880. Vorhanden sind noch: die Jahrgänge 1873, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880 und 1881. Jeder Jahrgang kostet 2 M.

— — **Dieselben.** 1. Jahrgang. 1866. 2. Aufl. **ohne Musikbeilagen.** 60 Pf.

— — " 5. Jahrgang. 1870. **Ohne Musikbeilagen** 80 Pf.

— — " **Sämmtliche Musik-Beilagen zu den Jahrgängen 1875, 1876, 1878 u. 1880.** Jeder Jahrg. apart 1 M. 20 Pf.

— — Gestatten die liturgischen Gesetze beim Hochamt deutsch zu singen? Ein Vortrag, gehalten bei dem zu St. Gallen abgehaltenen Instructionskurse für katholische Chordirectoren und Organisten. 8°. 36 S. (s. C. V. C. N°. 159.) 50 Pf.

— — **Hymnus „Te Deum".** 4 voc. (Musikbeilage zu den Fliegenden Blättern für Kirchen-Músik). Partitur 20 Pf.

— — **Hymnus: Pius et Piissima.** Composition zur Feier des 50jähr. Bischof-Jubiläums Papst Pius IX. Für gemischten Chor und für Männerstimmen. Partitur 40 Pf. Stimmen 40 Pf.

— — **Litaniae de omnibus Sanctis.** (Allerheiligen-Litanei.) (Harmonisirter Choral.) (Musikbeil. zu den Flieg. Blättern.) Part. 10 Pf.

— — Messgesänge mit deutschen Texten und Graduale in festo Sanguinis Christi. (Musikbeilagen z. d. Fl. Bl. f. K.-M.) Part. 20 Pf.

— — **Missa pro Sponsis.** (Messe für Hochzeitsleute.) Vierstimmig. (Musikbeilagen zur Musica sacra). Partitur 1 M.

— — **Musica sacra. Beiträge zur Reform und Förderung der kath. Kirchen-Musik.** 1868—1881. Vorhanden sind noch die Jahrgänge 1876, 1877, 1878 und 1880. Jeder Jahrgang kostet 2 M.

— — **Dieselbe.** Sämmtliche Musikbeilagen zum Jahrgange 1878. 1 M. 20 Pf.

— — **Offertoria in Domin. Quadragesimae.** (Musikbeilagen zu den Fliegenden Blättern für Kirchen-Musik.) Part. 20 Pf.

— — **4 Pange lingua.** 4 Seiten in 32°. Das Dutzend 20 Pf.

— — **Responsoria ad Praefationes** et ad Orationem Domini in tono solemni. — Begleitung des Chorals „Adjuva nos". — Offertorium in Festo Sanguinis Christi. (Musikbeilagen zu den Fliegenden Blättern f. Kirchen-Musik.) Partitur 20 Pf.

— — **Septem Hymni.** (Musikbeil. aus d. Fl. Bl. f. K.-M.) Partitur 20 Pf.

☞ Sämmtliche Kirchenmusikalien meines Verlages lege ich gerne zur Einsichtnahme vor. ☜

Officielle Choralbücher

der S. Rituum Congregatio, gedruckt nach dem Wunsche Pius IX., f. m., und gestützt auf Seine, gleichwie auf die Autorität Sr. Heiligkeit, Papst Leo's XIII.

Um die officielle Eigenschaft der Bücher, welche in diesem Verzeichnisse (Seite 91 u. 92) unter den Titeln: **Antiphonarium Rom. — Cantus diversi — Cantus Passionis — Directorium Chori — Epitome ex Graduali — Graduale Rom. — Kyriale — Officium Defunctorum, Hebdomadae Sanctae et Nativitatis D. N. J. C. — Processionale Rom. — Rituale — Ritus Consecr. Ecclesiae et Ordinum Minorum — Vesperale Rom.** etc. einzeln aufgeführt stehen, für Jedermann unzweifelhaft zu beweisen, mögen hier vor Allem die zwei wichtigsten Dokumente Roms Platz finden. Es sind dieselben zugleich das **gewichtigste Zeugniss dafür, dass der heil. Stuhl an diesen von ihm besorgten und allein als authentisch anerkannten Editionen Römischer Choralbücher, trotz aller** namentlich in Frankreich und Belgien, **versuchten Opposition, festhalten wird.**

Pius PP. IX. Dilecte Fili, Salutem et Apostolicam Benedictionem. „Qui choricis Catholicae Ecclesiae libris imprimendis operam navarunt, in eamque rem typographicae artis, qua praestabant, industriam contulerunt, eos de Catholica Religione bene meruisse existimamus, ac dignos propterea fuisse, quos et Sacrorum Antistites, et vel ipsi Romani Pontifices suis laudibus prosequerentur. Hos inter praeclarum tu quidem, dilecte fili, locum obtines, qui egregiis ecclesiasticorum librorum editionibus, ac praesertim magna cura editis libris Cantus Gregoriani, Typographi Pontificii, et Sacrorum Rituum Congregationis titulo insignitus, nunquam destitisti Catholicam rem, quantum tua arte potes, luctuosis hisce, quibus versamur, temporibus juvare. Gratissimum vero Nobis accidit, quod nuper audivimus, te Gradualis, quod vocant, Romani editionem, sane pulcram et magnificam, quam editionis instar Mediceae, et juxta normas a Sacrorum Rituum Congregatione tibi praescriptas adornaveras, ad exitum perduxisse. Qua re facere non possumus, quin collocatam a te in ea operam atque industriam vehementer probemus; ex qua multum et decoris et utilitatis sacris Ecclesiae ritibus orietur. *Atque adeo hanc ipsam dicti Gradualis Romani editionem, tuis sumptibus ac laboribus exaratam, Reverendissimis locorum Ordinariis, iisque omnibus, quibus Musices sacrae cura est, magna opere commendamus;* **eo vel magis, quod sit Nobis maxime in votis, ut cum in ceteris, quae ad sacram Liturgiam pertinent, tum etiam in cantu, una, cunctis in locis ac Dioecesibus, eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia.** Interea dum te, dilecte fili, etiam atque etiam in Domino hortamur, ut pergas tenere istam viam, quam instituisti, et laudum tuarum vestigiis insistere, aliud hoc tuae operositatis argumentum expectamus, ut quae adhuc edenda tibi supersunt de Gregoriano cantu volumina, quibus inchoata olim a fel. mem. Paulo PP. V. Praedecessore Nostro perficitur editio, tandem in lucem proferas. Quae ut alacrius praestare velis, jura omnia et privilegia, quae ob ecclesiasticorum librorum a te peractas editiones, ab hac Sancta Sede, per Sacrorum Rituum Congregationem, concessa tibi fuerunt, hisce Nostris Literis confirmamus, iterumque, si opus fuerit, elargimur; ac simul benevolentiae Nostrae certissimum pignus, Apostolicam Benedictionem tibi ac tuis omnibus ex anima impertimur.

Datum Romae apud Sanctum Petrum sub Annulo Piscatoris, die XXX. Maji MDCCCLXXIII. Pontificatus Nostri Anno Vicesimo Septimo."

(L. S.) **Fabius Card. Asquinius.**

Leo PP. XIII. Dilecte Fili, Salutem et Apostolicam Benedictionem. „Sacrorum concentuum dignitati consulere, potissimum vero Gregoriani Cantus uniformitati providere semper Summis Pontificibus curae fuit. Quapropter peculiari benevolentia ac laudibus eos viros prosequuti sunt qui ad tam salubre ecclesiastici cantus institutum propagandum in choricis Romanae Ecclesiae libris accurate edendis artis typographicae subsidium contulerunt. Hac ratione Pius IX. Praedecessor Noster tecum, Dilecte Fili, se gerere non dubitavit, quod cum Typographi Summi Pontificis et Congregationis SS. Rituum titulo insignitus sis, Gradualis, quod vocant, Romani editionem accuratissimam, juxta normas ab memorata SS. Rituum Congregatione tibi praescriptas, ad exitum feliciter perduxeris. Nunc vero pari studio ac diligentia, ut inchoatum olim a fel. mem. Paulo V. Praedecessore Nostro opus perficeres, Antiphonarii ac Psalterii universi cum cantu editionem juxta praedicatus normas, ea servata ratione, quae in Romana Aula viget, adornare agressus es. Cujus operis cum pars continens horas diurnas jam absoluta sit aequum plane est, ut curam industriamque tuam ea in re collocatam commendemus. *„Itaque memora-„tam editionem a Viris ecclesiastici cantus apprime peritis, ad id a SS. Rituum Congregatione „deputatis revisam,* **probamus, atque authenticam declaramus,** *Reverendissimis locorum Or-„dinariis, caeterisque, quibus Musices Sacrae cura est vehementer commendamus; id potissimum „spectantes, ut sic cunctis in locis ac Dioecesibus, cum in caeteris, quae ad Sacram Liturgiam „pertinent, tum etiam in cantu', una eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia."* Praeterea, jura omnia et privelegia, quae ab ecclesiasticorum librorum a te peractas editiones, ab hac Sancta Sede per SS. Rituum Congregationem, concessa tibi fuerunt, hisce Litteris confirmamus, iterumque, si opus fuerit, elargimur, ad certissimum benevolentiae Nostrae pignus Apostolicam Benedictionem tibi, tuisque omnibus peramanter impertimur.

Datum Romae apud Sanctum Petrum sub Annulo Piscatoris die xv. Novembris MDCCCLXXVIII. Pontificatus Nostri Anno Primo.

(L. S.) Pro D. Card. **Asquinio**

D. Jabobini, Substitutus.

Für Seminarien, Männergesangvereine ꝛc.

Selbstverlag von A. Goß in Regensburg, Obermünsterplatz E. 173.

Catilina.

Historisches Schauerdrama mit Gesang und Tanz in 4 Aufzügen von **A. Goß.**

Den öffentlichen Bühnen gegenüber alle Rechte vorbehalten. Gesetzlicher Schutz gegen Nachdruck.

Preis des Textes und der Gesänge mit Klavierbegleitung 2 M. 40 Pf. — Einzelne Textbücher à 40 Pf.

Bei Abnahme von mindestens 50 Stück à 20 Pf.

Recension von Michael Haller.

„Me Hercule, wa'r dös a Plag',
A miserabels Gfrett,
Wenn unsereiner heut zu Tag
Ein weng' was z'schreiben hätt'!
O wenn doch bald der Mann erstünd',
— Es wa'r ja nimmer z'fruh, —
Der Tinten und s'Papier erfindt',
Und d'Federn auch dazu!"

So beginnt Catilina mit der Schreibtafel in der Hand das „Schauerdrama". Damit ist sozusagen das Signalement des ganzen Opus gegeben: Ironie, Satire, Travestie, komischer Anachronismus, kurz, alle Formen der heitern Muse verkehren in lebhaftester und so ganz natürlicher Abwechslung. Dabei ist das Ganze von urgemütblichem Humor getragen, so daß die Lachmuskeln des Zuhörers in beständiger, ja sogar angestrengter Thätigkeit erhalten werden bis zum letzten Athemzuge des katilinarischen Sklaven Stabio, der von den Geistern des verstorbenen Heldenquartetts Catilina, Cäsar, Scipio Afr. und Hannibal wegen Veruntreuung der für den Charon bestimmten Oboli ermordet wird. Zugleich hält das lustige Drama beständig in Spannung durch seinen Reichthum an Handlung und Abwechslung in den beliebtesten und meistens populären Melodien, welche der Oper, dem Volks- und Burschenlied entnommen sind. Im ersten Akte entschließen sich Catilina, Cäsar und Scipio zu einer Verschwörung und singen zum Schlusse den kräftigen, durch Kampfschritt und — Tanz (nach der in der Bemerkung angegebenen Weise) ungemein komisch wirkenden „Rachechor":

„Rache, Rache, blut'ge Rache
Sei hiefüro unsere Sache!
Tödten wir die Römer all,
Wir drei und der Hannibal!
Rache, blut'ge Rache!" u. s. f.

Der II. Akt bringt Hannibal zu dem Römischen Kleeblatt auf die Bühne; er ist in etwas podagraistischer Stimmung, „weil ihm beim Alpenübergang so ein Schindluder von einem Elephanten auf die groß Zehen nauf treten hat," — und begibt sich mit freudiger Zustimmung bei Cerevisia, Knackwurst und Strichwecken unter die katilinarischen Existenzen.

Der III. Akt ist ganz Oper, resp. Quodlibet; er bringt die „katilinarische Verschwörung" und zugleich ihre Entdeckung durch Cicero. Große Verlegenheit! Wie dem Verhängnisse entrinnen?

„O heil'ger Tappnachi, du kreuzbraver Mann,
O zeig uns a Thürl, wo man nausschlupfen kann."

Vergeblich will Cäsar mit dem nächsten Zuge nach Venedig:

„O weh' uns, auch dieser gewöhnliche Weg
Ist nimmer für uns, das ist furchtbares Pech!
Denn alles Gesindel nach 2000 Jahr
Geht ruhig zum Bahnhof, dampft ohne Gefahr
Nach Bremen, nach Hamburg, dann fort über's Meer,
O wenn doch Amerika entdecket schon wär'!"

Die Situation wird immer gefährlicher, das Drama immer drolliger; — doch will ich es nicht vorlaut verrathen, auf welche Weise sich die klassischen Helden dem Gerichte des senatus populique Romani entziehen. Nur das sei noch erwähnt, daß die reizende Musik mit leichter Klavierbegleitung trotz des Reichthums an Melodieen doch auch für den sogenannten „Natursänger" eine leicht zu erlernende und dabei ungemein dankbare Aufgabe ist. Die Einfachheit der Begleitung läßt jede beliebige Transposition ohne die geringste Schwierigkeit ausführen.

Die Vereine, ob groß oder klein, ob von dieser oder jener Schattirung, werden dem Herrn Verfasser freudigen und aufrichtigen Dank zollen dafür, daß er sich bewegen ließ, diese köstliche Frucht seines im engern Kreise schon längst hochgeschätzten Talentes den Freunden des gesunden Humors durch den Druck zugänglich zu machen.

Recension von Fr. X. Haberl.

Wenn Jünglinge und Männer zu ihren Gesangsübungen manchmal auch die heitere Muse einladen, so wüßten wir trotz Genée, Kunz ꝛc. kein besseres Mittel, um Frohsinn zu erwecken, unschuldige Freude zu erregen und den bittersten Melancholiker und Misanthropen wenigstens auf einige Stunden zu innerem geistigen Wohlbehagen zu bringen, als das „Histor. Schauer-Drama" mit Gesang und Tanz in 4 Aufzügen von A. Goß.

Der Dichter war zugleich „Komponist" im Litteralsinn. Er hat nämlich mit staunenswerthem Geschick die beliebtesten Volkslieder, Duette, Terzette ꝛc. ausgewählt, daß man in Verlegenheit kommt, zu beurtheilen, ob die Anwendung der bekannten Tonweisen nicht besser auf den zwerchfellerschütternden Text des H. Goß, als auf den Originaltext passe. Welche Wirkung z. B. Aufz. III., der ganz gesungen wird, besonders die 2. Scene macht, kann nur der fühlen, welcher Gelegenheit hat, das Drama auf der Dilettantenbühne zu sehen. Die Clavierbegleitung ist äußerst einfach und spielgerecht, ohne in die Trivialität zu fallen; die Anforderungen an die Sänger, auch wenn sie keine „Treffer" sind, sehr mäßige, der Erfolg aber bei natürlichem Spiel, richtiger Deklamation und passender Rollenvertheilung und Costümirung ein durchschlagender und dauernder.

Der „bayerische Dialect" Catilina's und seiner Freunde läßt sich ohne Schwierigkeit in den schwäbischen oder rheinischen ꝛc. umwandeln, besonders in der Prosa.



